



**Instituto de Letras**  
**Departamento de Teoria Literária e Literaturas**  
**Programa de Pós-graduação em Literatura**

**ANDRÉ LUIS DE OLIVEIRA**

**DA TRAGÉDIA AO TRÁGICO: RELAÇÕES FRATERNAS**

**Orientador: Professor Dr. André Luís Gomes**

Brasília – DF

2017

**ANDRÉ LUIS DE OLIVEIRA**

**DA TRAGÉDIA AO TRÁGICO: RELAÇÕES FRATERNAS**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura (PósLit), da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Literatura. Linha de pesquisa: Literatura e outras artes.

Orientador: Prof. Dr. André Luís Gomes

Brasília – DF

2017

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE LETRAS – IL  
Departamento de Teoria Literária e Literaturas  
Programa de Pós-graduação em Literatura – POSLIT

DA TRAGÉDIA AO TRÁGICO: RELAÇÕES FRATERNAS

ANDRÉ LUIS DE OLIVEIRA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO APRESENTADA AO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA  
(PÓSLIT), DA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA COMO  
REQUISITO PARCIAL PARA A OBTENÇÃO DO TÍTULO  
DE MESTRE EM LITERATURA. LINHA DE PESQUISA:  
LITERATURA E OUTRAS ARTES.

APROVADA POR:

---

ANDRÉ LUÍS GOMES, doutor, POSLIT (Unb)  
(ORIENTADOR)

---

MARIA DA GLÓRIA MAGALHÃES DOS REIS, doutora, POSLIT (UnB)  
(EXAMINADORA INTERNA)

---

ALICE STEFANIA CURI, doutora, CÊNICAS (UnB)  
(EXAMINADORA EXTERNA)

---

JOÃO VIANNEY CAVALCANTI NUTO, doutor, POSLIT (UnB)  
(SUPLENTE)

BRASÍLIA – DF, 10 de Fevereiro de 2017

**Dedico este trabalho ao Paulo,  
Por fazer a minha Vida como ela é...**

## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. André Luís Gomes, por acreditar em mim e no meu trabalho, com confiança, sinceridade e uma parceria sem igual, tantas vezes me indicando o melhor caminho a seguir, mas sem nunca me tirar o espaço da autonomia e da criação.

À Profa. Ma. Agatha Bacelar, pelas preciosas e generosas contribuições em toda a primeira parte deste trabalho, sem a qual eu ainda estaria pensando como se pensava há mais de cem anos.

Ao Prof. Dr. Willian Alves Biserra, pelo incentivo à minha pesquisa, com sugestões de bibliografia e questionamentos fundamentais.

Às Profas. Dras. Alice Stefania Curi e Maria da Glória Magalhães dos Reis, bem como ao Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto, por aceitarem participar deste processo compondo a banca e oferecendo contribuições à pesquisa.

À toda a Cia. Yinspiração, principalmente minha diretora Luciana Martuchelli e meu querido Filipe Lima, por reacenderem no meu peito a chama do teatro.

À Profa. e amiga Dra. Eva Leones, por me resgatar do mar bravo onde eu me debatia e me colocar suavemente na terra firme da Literatura.

Aos meus colegas do Programa de Pós-graduação em Literatura, em especial as pessoas da Elizabete Barros e do Roberto Medina, que sempre me encorajaram com seus exemplos.

Ao meu melhor amigo Ralph, o cão, que não saiu de debaixo da mesa do escritório, enquanto eu lá fiquei, e foram muitas horas.

À minha sogra, Mari Lannes, que cozinhou, conversou, fez café, conversou, cuidou de mim durante todo esse tempo e conversou mais um pouco.

Ao meu esposo, Paulo, que em tudo, desde o princípio, esteve ao meu lado, fazendo mais por mim do que qualquer pessoa já fez.

Meu muito obrigado.

## RESUMO

As relações fraternas na Literatura Dramática apresentam uma considerável diversidade de representação desde as tragédias gregas até a dramaturgia moderna de Nelson Rodrigues. Os padrões de comportamento de irmãos, por outro lado, se mantêm ao longo dos tempos com pequenas variações. Cooperação e cuidado surgem como expressão da fraternidade sempre que um dos indivíduos reconhece a si mesmo no outro, já rivalidade, reparação, domínio, sujeição, ciúmes e agressividade vêm à tona quando a diferença entre os pares supera o limite de uma conveniência. Nesse contexto, a similaridade e a dessemelhança são dadas por modelos culturais e diferenças religiosas que estabelecem, no entanto, um único padrão de normalidade, principalmente a fim de separar bem os papéis masculinos dos femininos na sociedade. A presente pesquisa visa analisar a representação das relações fraternas nas tragédias gregas que concentram seus dramas nos filhos de Édipo e Jocasta e nos de Agamêmnon e Clitemnestra e seus desdobramentos e inovações nas peças de Nelson Rodrigues, considerado o precursor do teatro moderno brasileiro. Com vistas a uma maior contextualização, o trabalho começa explorando as instituições familiares e os hábitos cotidianos dos gregos, os quais estavam profundamente vinculados a uma religião doméstica que determinava grande parte das decisões individuais e coletivas. Em seguida, pesquisamos o caráter religioso e familiar das relações no Brasil colônia, dominadas pelo cristianismo, para finalizar com a observação das relações fraternas em sete peças rodriguianas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura, teatro, tragédia, Nelson Rodrigues, relações fraternas

## **ABSTRACT**

Fraternal relations in Dramatic Literature present a considerable diversity of representations from Greek tragedies to Nelson Rodrigues' modern dramaturgy. The patterns of sibling behaviors, on the other hand, are maintained over the time with slight variations. Cooperation and care arises as an expression of fraternity whenever one of the individuals recognizes himself in the other, but rivalry, reparation, domination, bondage, jealousy and aggressiveness come to surface when the difference between the pairs exceeds the limit of some convenience. In this context, similarity and dissimilarity are given by many cultural models and religious differences that, nevertheless, defines only one standard of normality, especially in order to separate male and female roles in society. The present research aims to analyze the representation of fraternal relations in Greek tragedies that concentrate their dramas in Oedipus and Jocasta's and Agamemnon and Clytemnestra's children and its development in Nelson Rodrigues' works, who is considered the forerunner of Brazilian modern drama. With a view to a greater contextualization, this work begins by exploring familiar institutions and some daily habits of the Greeks, who were deeply attached to a domestic religion that shaped much of individual and collective decisions. We also investigated the religious and familial character of relations in colonial Brazil, dominated by the Christianity, then we conclude with the observation of fraternal relations in seven Rodrigues' plays.

**PASSWORDS:** Literature, drama, tragedy, Nelson Rodrigues, fraternal relations

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO 1 - OS RITOS E O TEATRO.....	14
CAPÍTULO 2 - RELIGIÃO, CULTO E FAMÍLIA NA GRÉCIA ANTIGA.....	25
2.1 AS RELAÇÕES FRATERNAS NA GRÉCIA ANTIGA.....	35
2.2 A MALDIÇÃO DOS LABDÁCIDAS.....	37
2.3 A MALDIÇÃO DOS ÁTRIDAS.....	39
CAPÍTULO 3 - RELAÇÕES FRATERNAS NA TRAGÉDIA GREGA	
3.1 ENTRE IRMÃS.....	43
3.2 ENTRE IRMÃOS.....	54
3.3 ENTRE IRMÃ E IRMÃO.....	61
CAPÍTULO 4 - RELIGIÃO, CULTO E FAMÍLIA NO BRASIL COLÔNIA	
4.1 A MALDIÇÃO DE ADÃO E EVA.....	80
4.2 A CRIAÇÃO NA DESCOBERTA DE UM NOVO MUNDO.....	83
4.3 LEIS, CONVENÇÕES E SEXUALIDADE BRASILEIRAS.....	93
CAPÍTULO 5 - AS RELAÇÕES FRATERNAS NO TEATRO DE NELSON RODRIGUES	
5.1 ENTRE IRMÃS.....	102
5.2 ENTRE IRMÃOS.....	117
5.3 ENTRE IRMÃ E IRMÃO.....	128
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	140
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	144

## LISTA DE IMAGENS

FIGURA I – Antígona e Ismene, de Emil Teschendorff, gravura do século XIX.....	43
FIGURA II – Etéocles e Poinices - frente de urna funerária etrusca (século II a.C).....	54
FIGURA III – Electra e Orestes, escultura de mármore do século I a.C.....	61
FIGURA IV - Montagem de Os sete gatinhos, do Grutaba, 1980.....	102
FIGURA V - Gilberto agride Raul (1957) <i>Perdoa-me por me traíres</i> .....	117
FIGURA VI - Paulo e Moema, em <i>Senhora dos afogados</i> , de 1954.....	128



## INTRODUÇÃO

*(Black out. Cena vazia. Aos poucos um foco de luz, no centro do palco sem elementos cenográficos, ilumina dois atores ou um ator e uma atriz ou duas atrizes).*

Estudar a representação das relações fraternas na Literatura dramática é uma tarefa que exige imaginação.

Cabe entender que, em um cenário familiar qualquer, independente de o texto contemplar essa dimensão, os irmãos são atores de um relacionamento que se equilibra sobre tantos sentimentos que às vezes não cabem em um diálogo; que suas histórias vão se confundir a cada cena porque se originam do mesmo roteiro original; que estão conectados por um laço eterno e inevitável incapaz de se desfazer quando a cortina se fecha; que a geral nunca vai se acender completamente nem na plateia, nem no palco e, por mais que os ensaios tenham sido exaustivos, a maior parte da elaboração ficará nos bastidores.

Cabe voltar o olhar para os pré-textos e fazer uma leitura de épocas tão antigas quanto a idade do homem e lá nos orientar o mínimo possível no que achamos que sabemos, para observar os ritos que tocam a alma humana desde o surgimento da nossa espécie.

Cabe ouvir com simplicidade as histórias escritas para as festas de Dionísio, que ultrapassam o reconhecimento de nossa própria fragilidade porque tocam mistérios que não conseguimos explicar e, ao mesmo tempo, expressam o que, dentro de nós, mais nos aflige.

Cabe, de maneira imperiosa, não medir o valor de uma cultura em comparação à outra, assim como aceitar que todas, ao longo de todas as épocas, ofereceram sua contribuição para que continuássemos nos tornando o que somos. Isso implica não privilegiar um modelo canônico de estudo em detrimento das demais possibilidades de perceber os textos que vamos ler.

Cabe, por fim, estabelecer um fértil diálogo entre a Literatura e o Teatro, os quais se assemelham e se diferenciam desde o princípio, como dois irmãos.

Esta pesquisa que se insere no diálogo entre a Literatura e outras artes, sobretudo o Teatro. Por isso, proponho investigar nossas heranças culturais e coletivas, não só como brasileiros, mas como ocidentais que somos, com vistas a encontrar um vínculo entre essas heranças e as relações entre pares, ou seja, entre

peessoas que vivem uma relação horizontal por serem reconhecidamente “semelhantes” dentro do microcosmo familiar. Dessa maneira, abordarei a representação das relações fraternas na Literatura dramática que se desdobra sobre o elemento trágico<sup>1</sup>, no contexto da Grécia Clássica e do Brasil no século XX, considerando a ressalva de Raymond Williams de que “as variações da experiência trágica é que devem ser interpretadas na sua relação com as convenções e as instituições em processo de transformação” (WILLIAMS, 2002, p. 70) e procurando pôr luz nas relações consanguíneas e duais divididas por gênero: entre irmãs, entre irmãos e entre as chamadas fatrias mistas, ou seja, irmã e irmão.

Conforme Goldsmid e Féres Carneiro (2011), muitos teóricos que exploram as vicissitudes do vínculo fraterno consideram-no um lugar central de modelo dos nossos sentimentos de pertencimento que vão se refletir nas relações sociais entre pares, pois nos definimos como irmãos enquanto cidadãos do mesmo país ou membros da mesma instituição. Tais padrões de comportamento, nascidos no âmbito familiar, tendem a se repetir ao longo da vida em outras relações horizontais, como, rivalidade, cooperação, reparação, domínio, cuidado, sujeição, agressividade, entre outros. Dentro da dinâmica familiar representada na Literatura dramática, quero chamar a atenção, sutilmente, para a horizontalidade dos relacionamentos como campos fundamentais de ação no mundo, por ser lugar de experiência para outros convívios sociais.

A fim de contemplar essa proposta de análise, debrucei-me sobre as tragédias gregas que apresentam os filhos de Édipo e Jocasta, bem como os de Agamêmnon e Clitemnestra; e, no Teatro brasileiro, sobre as peças de Nelson Rodrigues que colocam os irmãos (que se encaixam no recorte estabelecido) no centro da ação. Assim, elegi *A serpente* e *Os sete gatinhos* para a análise das relações entre irmãs; *Perdoa-me por me traíres* e *Toda nudez será castigada*, para os irmãos; e *Álbum de família* e *Senhora dos afogados*, para as fatrias mistas.

Para discutir o aspecto trágico inerente a esses personagens, resolvi adotar uma abordagem preocupada com o comportamento, os costumes e as crenças

---

<sup>1</sup> Na definição de Patrice Pavis, que recorre principalmente a Hegel, “O trágico é produzido por um conflito inevitável e insolúvel, não por uma série de catástrofes ou de fenômenos naturais horríveis, mas por causa de uma fatalidade que persegue encarniadamente a existência humana” o qual “sempre opõe o homem e um princípio moral ou religioso superior (PAVIS, 1999, p. 417).

sociais de cada um deles e, por isso, tornou-se necessária uma pesquisa sobre a vida cotidiana na Grécia Antiga e no Brasil Colônia que se voltasse para pormenores da estrutura familiar, patriarcal e rural dessas sociedades.

Conforme Simon Goldhill, o passado importa porque “é formativo do presente. É a base fundamental da pessoa e da cultura. Também é importante *como* o passado é compreendido e relatado” (GOLDHILL, 2007, p. 286). Saber de onde viemos implica compreender quem somos hoje e para onde podemos ir. Porém é preciso olhar para trás de maneira crítica porque muitas referências bibliográficas de autores renomados, na verdade, apresentam uma perspectiva desatualizada da sociedade grega, porque ou são textos que foram escritos no século XIX, ou estão reproduzindo essas publicações. Quer dizer, existe uma tradição ocidental que criou o mito da Grécia como um ideal de passado, o berço da civilização, aquele lugar para onde a gente deveria querer regressar.

Procurei, dessa maneira, utilizar com criticidade a interpretação de Fustel de Coulanges (1975), em sua obra *A cidade antiga*, publicada em 1864, para quem a cultura grega é uma espécie de “infância dourada do Ocidente”, nas sábias palavras de Rachel Gazolla (2001), pela enorme herança que os antigos deixaram. Sem desconsiderar o valor desse legado cultural realmente inestimável, me proponho a uma perspectiva de estranhamento ao discurso europeu do século XIX, uma vez que busco, dentro do possível, “encontrar alguns pontos que atinjam o texto antigo naquilo que ele é, e não no que cada época diz que ele é, tomando como paradigma a si mesma” (GAZOLLA, 2001, p. 13). Dificilmente alcançarei algum tipo de neutralidade nesse sentido, uma vez que também sou um sujeito colocado em um local e em uma época específica, porém, acredito que uma leitura das obras trilhando o caminho da comparação “é o nosso diálogo com o passado clássico, independentemente da forma que tenha; é como uma conversa de via dupla em vez de um monólogo priorizando um ou outro lado” (BAKOGIANNI, 2016, p. 116). Essa é a deixa para iluminar a Antiguidade e a Modernidade, os antigos e nós, ao mesmo tempo e com a mesma tonalidade.

No entanto, não se pode negar que a perspectiva romantizada da cultura clássica dominou a academia, a literatura e a filosofia durante mais de um século. Incontáveis produções artísticas modernas beberam na generosa fonte dos gregos e assim o fizeram pelo filtro dessas leituras. Muito provavelmente foi essa a Grécia e a

concepção de tragédia grega a que Nelson Rodrigues teve acesso na sua época, portanto, suas obras recorrem aos mitos gregos e aos aspectos trágicos clássicos, baseadas na recepção que sua época fazia da cultura greco-latina. Dessa forma, opto por manter autores como Fustel de Coulanges como fonte de consulta, ressaltando-o com perspectivas contemporâneas, a fim de aproximar o passado de um presente mais factual, a cultura grega da brasileira, os tragediógrafos antigos do nosso tragediógrafo.

Por exemplo, sabe-se, por Coulanges (1975), da existência de um culto religioso primordialmente doméstico antes mesmo da formação da *pólis*, o qual determinava todas as dinâmicas familiares e que se desdobrou para a religião olímpica e politeísta, com diversos ritos litúrgicos, sobretudo fúnebres, amplamente representados nas peças antigas do Teatro grego que sobreviveram ao tempo. Buscando uma equivalência cultural entre as tragédias antigas e as rodriguianas<sup>2</sup>, surgiu a necessidade de acompanhar a introdução do culto religioso no Brasil Colônia, a saber, o cristianismo católico, para compreender sua herança moral nas relações familiares e sociais daqui. O estudo desse momento histórico ganha relevância particular quando, de acordo com Gusmão (2008), com quem concordo, o teatro de Nelson Rodrigues se apropria de diversos elementos da abordagem de Gilberto Freyre (outro autor também bastante questionado e criticado), como os excessos de violência física e a desmedida sexual, como marcas da *hybris*.

O diálogo de Nelson Rodrigues com o passado é sua marca trágica porque preserva a noção de destino como inevitável, o mistério ante a vida e a morte, a fragilidade individual ante as instituições e questiona a ética do indivíduo. O dramaturgo acaba fazendo uma análise estética da imposição de valores culturais e da importação de padrões de civilização também marcados pela força da repressão. Por isso, as peças rodriguianas procuram revelar a lógica cultural e simbólica que perpassa e estrutura nossa formação individual e coletiva, fazendo uso da sexualidade encenada com interditos e transgressões dentro do contexto familiar,

---

<sup>2</sup> Das obras de Nelson Rodrigues utilizadas nessa pesquisa, apenas *Vestido de Noiva* recebe a classificação do próprio autor de “Drama em três atos” e “Peça psicológica”. As demais são chamadas “Tragédias cariocas”, sendo *Perdoa-me por me traíres*, um “Tragédia de costumes” e *Álbum de família* e *Senhora dos afogados*, consideradas “Tragédias”, mas também “Peças míticas”.

que, tanto para Nelson quanto para Freyre, representa o ambiente de maior autonomia e autoridade da colônia, com os limites bem marcados entre a casa grande e a senzala.

No capítulo de análises das peças, procurarei aprofundar os elementos que dirigem algumas dessas dinâmicas familiares, com foco no relacionamento fraterno.

*(Soa a terceira campainha e a luz sobe em resistência).*

## Capítulo 1

### OS RITOS E O TEATRO

Existe toda uma tradição do século XIX que propõe a Grécia como a origem do Ocidente e o gênero dramático, como nós conhecemos, tendo sua origem em Atenas. Segundo Bárbara Heliodora (2008), o teatro apareceu pela primeira vez no final do século VI a.C, mas suas primeiras manifestações têm origem muito mais antiga. Conforme Margot Berthold, em sua obra *História Mundial do Teatro*, “a Pré-história, a história da religião, a etnologia e o folclore oferecem um material abundante sobre danças rituais e festivais das mais diversas formas que carregam em si as sementes do teatro” (BERTHOLD, 2008, p. 2). Hoje, é pelas tribos aborígenes com pouco contato com o resto do mundo e cujo estilo de vida deve se aproximar do que era o estágio primordial da humanidade, pelas pinturas pré-históricas das cavernas e pelas manifestações culturais mais populares que podemos seguir as pistas dos tempos mais remotos da humanidade na tentativa de recompor os principais ritos humanos, que tinham como elementos mais notórios “o êxtase e a solidariedade coletiva, simultaneamente atingidos pela dança, pela bebida e pela música” (VEIGA, 1999, p. 13). Tais elementos se confundem com o princípio do teatro, o qual

assenta-se no amplo alicerce dos impulsos vitais, primários, retirando-se deles seus misteriosos poderes de magia, conjuração, metamorfose – dos encantamentos de caça dos nômades da Idade da Pedra, das danças de fertilidade e colheita dos primeiros lavradores dos campos, dos ritos de iniciação, do totemismo e xamanismo e dos vários cultos divinos (BERTHOLD, 2008, p. 2)

É provável, para citar os exemplos de Bárbara Heliodora (2008), que na pré-história, alguns componentes da tribo já imitassem a chuva para o período de seca acabar; e que, na necessidade de caçar, imitassem um animal enquanto outro simulava o caçador. Como eram rituais de interesse geral, é possível ainda que os demais componentes da tribo também participassem do evento assumindo outras funções ou simplesmente assistindo à performance.

A tribo, porém, deve ter constatado que “nem sempre as suas danças traziam o resultado pedido, e começou a crer que existia algum poder, alguma força da natureza; assim foram criados os ídolos” (HELIODORA, 2008, p. 9). Essa

maneira particular de compreender o “funcionamento” do universo foi crucial para a história do teatro porque “A forma de arte começa com a epifania do deus e, em termos puramente utilitários, com o esforço humano de angariar o favorecimento e a ajuda do deus” (BERTHOLD, 2008, p. 2). Nos rituais que se seguiram, a configuração e a sequência deveriam ser repetidas sempre de maneira igual para facilitar o reconhecimento da ação. O espírito ou o deus eram representados por alguém da tribo que vestia uma máscara e recobria todo o corpo com uma roupa para que sua identidade como integrante do grupo não pudesse ser reconhecida: a representação de uma entidade divina exigia a anulação da individualidade do imitador, até mesmo para tornar a narrativa crível para a audiência. Segundo Heliodora (2008), foi assim que surgiram o personagem, que se apresenta falando em primeira pessoa, e o diálogo.

É provável que nossos antepassados pré-históricos já observassem com certa curiosidade e mistério a morte das vegetações, após a chegada do inverno, e sua inexplicável renovação na estação seguinte, enquanto, por outro lado, todos os animais apresentassem apenas um ciclo de vida. Por isso, os “rituais primitivos que mais se desenvolveram estavam ligados a essa ideia, atingindo seu esplendor nas chamadas *paixões* que aparecem em todo o Oriente Médio, centro das primeiras grandes civilizações que conhecemos” (HELIODORA, 2008, p. 11). A mais antiga paixão da qual se tem informação é a de Osíris, o deus egípcio que morreu pelas mãos do próprio irmão, Seth<sup>3</sup>, e foi ressuscitado pela irmã e esposa, Ísis. Essa representação ocorria em solene ritual que durava cerca de duas semanas. Berthold (2008) conta que é possível remontar toda a organização da paixão de Osíris, datada de cerca de 2600 a.C., graças à descrição da representação que sobreviveu esculpida na parte de baixo de uma pedra do templo de Abidos, uma cidade que era considerada sagrada pelos egípcios. Conforme Heliodora, “Todos os elementos que viriam posteriormente a formar o drama e o teatro propriamente ditos já estavam presentes na *Paixão de Osíris*, que é apenas um ritual religioso destinado à reafirmação de crenças oficiais” (HELIODORA, 2013, p. 20). De ritos performáticos, como a paixão de Osíris, com questionamentos acerca do nascimento, da vida, do sofrimento, da morte e da ressurreição de heróis surgiram, em diversas sociedades subordinadas a estruturas religiosas, festas coletivas em homenagem a um deus.

---

<sup>3</sup> A grafia do nome varia para Set, na *História Mundial do Teatro*, de Margot Berthold.

Na Grécia, a religião do Olimpo era o mais sagrado instrumento cultural da velha aristocracia, sendo muitos dos seus membros sacerdotes em templos. De qualquer forma, a crença nos deuses do Olimpo possuía um caráter estritamente popular porque se fundamentava na impessoalidade coletiva dos diferentes povos helênicos e, justamente por esse motivo,

Não é como outras religiões masdeu-mosaico-cristãs, uma forma de vida arestada e definida à parte do resto da vida, nem tolera as precisões e rigorosas cristalizações de uma dogmática teológica estabelecida por grupos particulares de sacerdotes. Não é, pois, teologia, porém mera e espontânea religião que os homens exercitam tal como contraem e dilatam a caixa torácica na operação de respirar. Penetra toda a vida deles, que não precisa deixar de ser isso que é quando não é *especialmente* “vida religiosa”, para sê-lo não obstante (ORTEGA Y GASSET, 1991, p. 60)

Pisístrato, o primeiro tirano de Atenas, segundo Bárbara Heliodora (2013), promoveu o culto a Dionísio, que era um deus mais popular, de origem agrária, da Ásia Menor, que hoje representa o território asiático da Turquia. Segundo Pierre Grimal (1997), é o deus das videiras, do vinho e do delírio místico como inspiração. O deus que dança<sup>4</sup>, conforme Ortega y Gasset, e que ao mesmo tempo representa o caminho para chegar a deus pela embriaguez do vinho; coloca o homem fora do ser, abandonado do ser; e representa em si todos os componentes da ordem e da desordem. Tudo isso pode ser contemplado nos rituais em seu nome e no teatro grego que o reverencia.

Seu culto representava inicialmente a fertilidade da terra, com a vida, a paixão, a morte e a ressurreição do deus Dionísio significando a renovação anual da vegetação através da dança ritualística. Em seguida, o rito expandiu seu sentido para a fertilidade em geral e, por isso, a festa passou a exibir um falo gigante construído em madeira e posicionado em destaque, como um de seus grandes símbolos. Em torno dele, ocorriam danças e orgias. Conforme Veiga, “para um povo religioso, o momento e o próprio lugar em que se desenrola o culto têm um significado de passagem para um outro nível de relação com a realidade” (VEIGA, 1999, p. 11). Era, pois, nos momentos de euforia e nesses lugares específicos de celebração que o homem, arrebatado pelo êxtase do vinho e da dança, se deparava

---

<sup>4</sup> Segundo Ortega y Gasset (1991), Dionísio, grafado Dioniso na edição mencionada, já dançava no ventre da mãe. No entanto, essa referência não foi encontrada em nenhum dos dicionários de mitologia grega consultados.



com o real, sendo o ritual “um modo de dar nexos ao mundo e não uma forma de se afastar dele” (VEIGA, 1999, p. 12). Essa percepção pode parecer paradoxal, mas na religião dionisiaca, o elemento básico é a transformação.

O homem arrebatado pelo deus, transportado para o seu reino por meio do êxtase, é diferente do que era no mundo cotidiano. Mas a transformação é também aquilo de onde, e somente daí, pode surgir a arte dramática, que é algo distinto de uma imitação desenvolvida a partir de um instinto lúdico, e distinto de uma representação mágico-ritual de demônios, arte dramática, que é uma replasmação do vivo (LESKY, 1996, p. 74)

Para Ortega y Gasset (1991), a vivência da religião dionisiaca permite ao homem libertar-se da vida como preocupação, que é sua forma primária; e essa experiência vivida com descuido e liberdade, em um verdadeiro abandono ao puro existir e à fé em algo mais poderoso, constante e fecundo, enriquece sua existência e, assim, o salva.

O festival é um traço comum a todas as religiões antigas ou mais ou menos primitivas, que se manifestam em um culto público e comum a todos os indivíduos. Na festa o ato religioso não se fundamenta em uma prece individual e silenciosa, mas em uma cerimônia com a participação geral, alguns executando os ritos e as danças e outros assistindo. Eram eventos de suma importância para a sociedade conforme assegura Flacelière: “As festas indissolavelmente religiosas e cívicas eram particularmente numerosas e brilhantes em Atenas [...] Só a guerra podia interromper o ciclo destas grandes reuniões periódicas ou, pelo menos, diminuir-lhes o brilho” (FLACELIÈRE, [s.d], p. 219). Muitos dias no ano eram reservados para esses momentos coletivos de festa e, para citar alguns, o autor comenta que o ano oficial civil e religioso começava no mês de julho (o *Hecatómbeu*) quando havia festas em honra a Crono e Atena; em setembro (*Boedrómio*), celebrava-se Eleusis; outubro (*Pianépsio*) era o mês mais sobrecarregado de festas, no qual, dentre muitos outros, celebravam-se os mistérios de Apolo e de Dionísio. As Grandes Dionisiacas se davam nos meses de dezembro (*Posídon*) e março (*Elafebólio*). Em janeiro (*Gamélion*), também ocorriam representações líricas e dramáticas em nome do deus do vinho nas *Leneias*, festas orgíacas em que mulheres tomadas pelo delírio báquico dançavam em recinto sagrado. Os membros do cortejo também levavam máscaras.

Em Atenas, no mês de fevereiro, ocorria outra festa de Dionísio, dessa vez mais narrativa, por assim dizer, e com ideal mais contemplativo:

abriam-se os *pitoi* de barro, onde o vinho se conservava desde a colheita do Outono, nesse dia ou no seguinte, chamado Coes, (pequenas vasilhas de deitar o vinho; comparar com Coéforas) realizavam-se concursos de bebedores: era preciso engolir o mais depressa possível, logo que se ouvia o sinal dado pela trombeta, o vinho contido num vaso; o vencedor recebia uma coroa de folhas e um odre de vinho (FLACELIÈRE, [s.d.], p. 225)

No dia seguinte, um cidadão interpretava o próprio deus entrando em Atenas “dentro de um navio colocado sobre rodas. Era o ‘carro naval’ – de onde vem o nosso Carnaval” (Ortega y Gasset, 1991, p. 78), festejo pagão que mantém a lógica antiga do exagero pela comida e pela bebida. Aliás, um dos únicos eventos coletivos que ainda persistem com esse caráter autêntico das festas orgiásticas é o Carnaval, embora já quase completamente extirpado do caráter religioso. Digo quase porque a agenda dessa festa ainda depende do calendário católico, uma vez que antecede a Quaresma, período cristão importante que prevê recolhimento, jejum e oração. No entanto, já dessacralizado de sua sustentação emotiva e simbólico-religiosa, o carnaval, para além de festa popular, surge como palco de despedida dos prazeres carnavais antes do período do resguardo. Segundo Ortega y Gasset (1991), os bacanais até foram introduzidos em Roma, mas o comportamento desmedido de homens e mulheres embriagados feriu demais o decoro da tradição e, em 186 a.C., abriu-se um processo que culminou na proibição ao culto bacanal. “A religião cristã, ao desqualificar a vida humana em consequência de haver descoberto um Deus mais autenticamente Deus que os pagãos, isto é, mais radicalmente transcendente, matou para sempre o sentido festival da vida” (ORTEGA Y GASSET, 1991, p. 80). Devido ao seu caráter de *frenesi*, todas as festas profanas passaram a carregar consigo o significado depreciativo que a orgia tem até hoje.

Na Grécia, e também em Roma, a religião coletiva não estava apartada da política, e o ato religioso/ político era fundamentalmente um festival, o culto desembocava na festa, e vice-versa. Foi o sentido ontológico do culto ao mito, o abandonar-se a uma verdade transcendente, aspecto fundador das festas a Dionísio, que impregnaram o teatro do sentido da experiência e da revelação do mundo, desde seus primórdios. Conforme Katz,

antes do início da peças, um conjunto de rituais estabelecia um contexto de orgulho cívico, político e militar: dez generais faziam libações; o tributo das cidades do império ateniense era levado ao palco e exibido; os órfãos de guerra que haviam sido educados às expensas públicas recebiam a armadura hoplita ao chegarem à maioridade; os benfeitores da cidade eram homenageados em público; e finalmente proclamavam-se os nomes dos escravos que estavam sendo emancipados (KATZ, 2002, pp. 185-186)

Não queremos dizer, com isso, que os rituais religiosos arcaicos podem ser considerados fonte direta do advento do teatro, mas os seus elementos certamente foram adaptados e utilizados como expressão de arte, na Grécia, “não para afirmar uma crença ou comemorar algum feito, mas, sim, dizer algo novo ou dar nova interpretação a algo conhecido” (HELIODORA, 2013, p. 24). O uso da máscara, por exemplo, teve início nos rituais primitivos e continuou desempenhando papel relevante no culto a Dionísio, com desdobramentos significativos. Para Albin Lesky, a cultura da máscara nos gêneros dramáticos áticos “têm suas origens totalmente implantadas neste domínio cultural, que por sua vez remonta às mais antigas concepções” (LESKY, 1996, p. 60).

Foi em um dos três primeiros anos da Olimpíada de 536 a 533 a.C, provavelmente 534 a.C., segundo Heliodora (2008), que o gênero dramático foi apresentado pela primeira vez por Téspis, o mais antigo tragediógrafo de que se tem notícia, em uma das festas dionisiacas atenienses. Segundo Flacelière [s.d.], todas as representações dramáticas eram realizadas nos santuários de Dionísio, por ocasião da festa em nome dele, sob a presidência de um sacerdote e organizada pelos magistrados da cidade como um concurso. Os espetáculos ocorriam em data estipulada pelo governo. Nas Grandes Dionisiacas, o primeiro dia de festival era dedicado às procissões em que o falo surgia como estandarte; no segundo, ocorriam os concursos líricos dos ditirambos; o terceiro dia era exclusivo das comédias; e os três dias seguintes, consagrados às tragédias. Eram designados *coregos*, cidadãos ricos que serviam de produtores para patrocinar a realização da representação. Os três poetas trágicos que disputariam o concurso eram escolhidos anteriormente e deviam apresentar um grupo de quatro peças cada: três tragédias e uma sátira. A distribuição do elenco por poeta ocorria mediante sorteio. Em cada categoria, eram atribuídos prêmios ao poeta, ao corego e ao protagonista da obra.

Conforme Aristóteles,

É a tragédia a representação de uma ação grave, de alguma extensão e completa em linguagem exornada, cada parte com seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual, inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções (ARISTÓTELES, 1988, p. 24)

Nessa definição, o filósofo grego diferencia, primeiro, o gênero dramático do épico, este sim narrativo. Segundo Malhadas,

Se a tragédia tem em comum com a epopeia o *objeto* – a ação nobre – e o *meio* – a linguagem poetizada – elas se distinguem quanto ao *modo*. Na epopeia, o poeta compõe a representação narrando, de modo que ele próprio, na primeira ou na terceira pessoa, introduz as personagens. No teatro, o poeta faz as personagens agirem diretamente; por isso, o que compõe se chama *drâma* (ação) (MALHADAS, 2003, p. 25)

Depois, Aristóteles distingue a tragédia da comédia, por não ser a segunda uma representação de ação grave, ou nobre. A linguagem exornada qualifica a tragédia como poesia que possui ritmo, métrica e canto. Por fim, o autor considera a importância da recepção por parte da audiência, uma vez que é o público quem deve se identificar com o drama encenado e experimentar a piedade e o terror.

Para Nietzsche, o nascimento da tragédia se dá pela união de dois princípios opostos entre si, o ideal apolíneo de beleza e harmonia e o ideal dionisíaco da embriaguez e do caos. “Nos termos desse entendimento devemos compreender a tragédia grega como sendo o coro dionisíaco a descarregar-se sempre de novo em um mundo de imagens apolíneo” (NIETZSCHE, 2007, p. 57). A palavra *chorós* tem origem grega e, conforme Veiga (1999), traz em sua origem o sentido de cantar e dançar. Era característico o uso do verso ditirâmico, que, conforme Malhadas (2003), era o hino coral que deu origem à tragédia e possuía, inclusive, seu próprio concurso instituído nas Dionisíacas urbanas. Lesky (1996) também define o ditirambo com um canto religioso dionisíaco cantado por um coro e Bárbara Heliodora (2008) acrescenta que esse coro era formado por homens e liderado por um *corifeu*, o principal narrador das peças.

Era no coro e no espaço reservado à orquestra que se desenvolviam as evoluções em que o teatro mais se parecia com o ritual: o coro é a alma religiosa e a voz conservadora da tradição. De fato, esse elemento possui um caráter ambíguo e pendular entre o individual e o comunitário, uma vez que acompanha o sofrimento dos heróis, num sentido teórico e contemplativo muitas vezes semelhante ao público – o próprio Nietzsche entende o coro como o espectador ideal -, e se compadece

desse sofrimento. Geralmente, o coro representa a *polis* que canta, dança e, assim, amplia o conflito individual. Conforme Anatol Rosenfeld, “O coro é uma espécie de opinião pública; contempla, objetiva, generaliza, comenta, interpreta e valoriza, positiva ou negativamente, a ação dramática dos protagonistas e antagonistas” (ROSENFELD, 2008, p. 55). Para Lesky, é necessário compreender sempre a tragédia como o “encontro da força interior dionisiaca com processos de natureza política” (LESKY, 1996, p. 75). A importância do caráter ritual, religioso e coletivo do teatro é testemunhada pelos títulos de diversas tragédias que designam justamente o coro: *Os persas*, *As Fenícias*, *As bacantes*, *As coéforas*, entre outras.

Outro elemento formal imprescindível era a máscara, a qual todos os personagens utilizavam a fim de anular a identidade do ator. Sua função, portanto, não era a de identificar a personagem, uma vez que esse reconhecimento ocorria através do discurso e do contexto. Conforme Bacelar, “neste mundo ficcional, a identidade dos personagens e a determinação do tempo e dos espaços são somaticamente construídas pela voz e pelos gestos ao longo da encenação” (BACELAR, 2013, p. 108). O uso da máscara, para Easterling (1997), permitia, inclusive, que o intérprete assumisse múltiplas personalidades, porque

cada ator interpretará diferentes papéis de um drama para o próximo, e muitas vezes dentro da mesma peça, e cada corifeu terá quatro identidades diferentes, uma para cada tragédia e uma para o drama satírico. Então Penteu também é Agave, e as Fúrias das *Eumênides* também são sátiros. Enquanto o intérprete assume esses diferentes papéis, a máscara, fixa e imutável, são um visível lembrete à plateia da natureza fictícia do evento teatral<sup>5</sup> (EASTERLING, 1997, pp. 49-51)

Como as máscaras cobriam a cabeça inteira do ator, também era comum limitar a quantidade de troca de interlocutores nos diálogos, a fim de que o público não tivesse dúvidas sobre de que personagem vinha cada voz.

A tragédia foi se afastando cada vez mais da origem cultural e, em sua forma clássica, apresenta-se como uma obra mais artística. Para Veiga (1999), o catalisador desse processo foi o ímpeto criativo dos autores trágicos, sobretudo

---

<sup>5</sup> Em Inglês: [each actor will play different roles from one drama to the next, and often enough within a single play, and each chorusman will have four different identities, one for each tragedy and one for the satyr play. So Pentheus is also Agave, and the Furies of Eumenides are also satyrs. While the performers take on these different roles the masks themselves, fixed and unchangeable, are a visible reminder to the audience of the fictive nature of the dramatic events]

Eurípides, que manobrou como ninguém as narrativas mitológicas de acordo com sua necessidade artística. No entanto, a atividade de frequentar o teatro para assistir a uma peça já havia se tornado um hábito para o cidadão grego.

O edifício do teatro era um monumento ao ar livre característico de todas as cidades. Costuma-se dizer que o público o qual assistia às peças era predominantemente masculino, como é de se esperar devido à configuração social da época, mas há registros que permitem crer que “jovens, crianças e escravos, e talvez mulheres, pagando dois óbolos de entrada, permaneciam no teatro o dia todo. É provável que, levando comida de casa, fizessem suas refeições no próprio teatro” (MALHADAS, 2003, p. 92). Bárbara Heliodora comenta que o público “assistia aos espetáculos com grande entusiasmo e alegria, disposto a expressar tanto o agrado quanto o desagrado de forma insofismável. Assim, havia palmas, gritos, vaias ou batidas com os pés nos bancos” (HELIODORA, 2013, p. 35). No entanto, está claro que os lugares da plateia não estavam reservados apenas para os cidadãos atenienses do sexo masculino, principalmente porque, esse grupo exclusivo, em comparação com a soma dos demais habitantes da *pólis*, representava uma parcela pequena da sociedade e não bastaria para lotar as fileiras de assentos nas pedras da encosta da Acrópole. Segundo Katz (2002), a presença de estrangeiros, metecos – que eram estrangeiros, homens e mulheres, residentes em Atenas -, representantes de cidades aliadas e de outras cidades-estados não só era encorajada como exigida nas exibições de cerimonial cívico e como nas representações dramáticas que se seguiam. Conforme Malhadas, “passado o inverno, o mar se tornava navegável e acorriam para Atenas estrangeiros de todas as partes, para prazeres e negócios públicos ou particulares” (MALHADAS, 2003, p. 83). Com a Confederação de Delos, a qual era uma reunião de várias cidades, incluindo Esparta, com o intuito de defender o território grego contra um novo ataque persa, os aliados levavam seus tributos a Atenas, a líder do grupo responsável por administrar as contribuições e riquezas da liga, e os apresentavam no teatro. Infere-se com isso que os grandiosos festejos também serviam para demonstrar o poderio de Atenas sobre os demais domínios gregos. É bastante provável que escravos, crianças e mulheres, sobretudo as comerciantes das classes pobres para vender suas mercadorias, também assistissem às peças, mas as provas são contraditórias e inconclusivas a esse respeito. A participação popular no evento e a reação da

plateia era tão estimada que, segundo Malhadas (2003), o próprio público escolhia os vencedores do concurso, através do voto de um conjunto de cidadãos de cada tribo. Anunciado o nome do poeta vencedor, uma coroa de hera era colocada em sua cabeça e a festa chegava ao fim.

E a que assistiam todas essas pessoas? Bom, tragédia resulta “de um mundo que se apresenta como o choque entre forças opostas” (COSTA & REMÉDIOS, 1988, p. 8) em profundo e inevitável conflito. São o mito e a cidade que se enfrentam com inegável fundo moralizante. A ação se insere no mundo que Homero descreve em seus poemas épicos, a chamada idade heroica grega, justamente pela importância do princípio ético do guerreiro. Segundo Veiga (1999), ante o impulso de continuidade, o desafio da morte é a única maneira de o ser humano provar seu valor e suas virtudes. O drama, normalmente, ocorre envolve o seio de uma nobre família, cujas ações reverberam profundamente nos dilemas sociais, políticos, militares e religiosos de toda a cidade. Conforme Veiga,

A cidade antiga basicamente regia-se por grupos familiares. Cada comunidade (*gênos*) tinha seu próprio coro que competia com outros coros de dez ou mais comunidades. A disputa entre os grupos familiares carregava-se de simbolismo e significados estranhos para nós, mas que transparecem nas tragédias, nas “famílias de heróis”, cujo sentido trágico está relacionado com os laços de sangue (VEIGA, 1999, p. 17)

Não era exatamente o sangue que unia o *gênos*, conforme veremos no próximo capítulo. Acontece que os gregos viviam em uma época muito distante da nossa e possuíam outra cultura. Portanto, não basta lançar sobre os povos antigos um olhar baseado exclusivamente em comparações com as sociedades contemporâneas, ou em conjecturas a partir de uma perspectiva de continuidade. Se assim fazemos, corremos o risco de quase sempre nos enganarmos ou de forma alguma compreendê-los em sua essência. Se não lançarmos sobre os antigos um olhar, o mais distanciado possível, sendo esse um esforço absurdo, muitas questões que poderiam se esclarecer acabarão ainda mais obscurecidas.

No entanto, enquanto ocidentais, a imagem que fazemos de nossas instituições sociais e o valor que depositamos em muitas de nossos hábitos até hoje parecem mesmo residir no braço europeu de nossa formação. Enquanto latino-americanos e, mais especificamente, brasileiros, essa perspectiva exige outra leitura. Mas, de qualquer forma, parece existir uma herança antiga que se manifesta,

ainda que indiretamente, em nossa cultura, nosso comportamento, nossos costumes individuais e coletivos, cuja origem pode ser examinada histórica e literariamente, a partir das tragédias antigas e de suas transformações diacrônicas, que culminaram nos dramas trágicos contemporâneos.

A religião grega constitui um desses valores na medida em que ditava o ritmo dos gestos pessoais e das festas religiosas das famílias e da cidade inteira “pela execução minuciosa dos ritos herdados dos antepassados” (FLACELIÈRE, [s.d.], p. 213). Segundo Ortega y Gasset, ao “ato de comunicar-se o homem com deus *mediante* a assistência a um cerimonial religioso chamaram os gregos *theoria* - contemplação. A *theoria* é, pois, o símile grego da oração cristã” (ORTEGA Y GASSET, 1991, p.60-61). As tragédias gregas recorriam frequentemente à menção, ou mesmo representação desses ritos comuns ao ambiente, sobretudo doméstico das famílias gregas. Sendo assim, cabe procurar entender um pouco mais esses costumes.



## Capítulo 2

### RELIGIÃO, CULTO E FAMÍLIA NA GRÉCIA ANTIGA

Na Grécia Antiga, a religião não se separava das instituições e das decisões públicas. A *polis* era moral e politicamente conduzida pelas crenças que os antigos tinham sobre a vida, a morte e a vida após a morte. Em seu livro *A cidade antiga*, publicado pela primeira vez em 1864, Fustel de Coulanges<sup>6</sup>, historiador francês do século XIX, se demora ao explicar que existia íntima relação entre uma simples opinião e as regras antigas.

A comparação entre crenças e leis mostra-nos que as famílias grega e romana primitivas foram constituídas por uma religião também primitiva que estabeleceu o casamento e a autoridade paterna, fixou suas linhas de parentesco, consagrou o direito de propriedade e de sucessão. Essa mesma religião, depois de estabelecer e formar a família, instituiu uma associação maior, a cidade, e governou-a com a mesma disciplina que a da família. Da família se originaram, pois, todas as instituições, assim como todo o direito privado dos antigos. Da religião tirou a cidade os seus princípios, as suas regras, os seus costumes, a sua magistratura (COULANGES, 1975, p. 8)

Era fundamental obedecer a determinados ritos nos sacrifícios e segui-los, nos funerais, nas celebrações nupciais e em diversas outras formas de liturgia e de expressão. Conforme Melo & Souza, “o homem da sociedade gentílica tinha a vida norteadada pela crença na religião doméstica – pelo *pater* poder que a representava -, e pela necessidade de manutenção da coletividade imposta pela tradição familiar, para a sobrevivência da comunidade” (MELO & SOUZA, 2008, p. 26). Na Grécia, então, havia uma fé, um movimento místico dentro de cada família que adquiriu caráter religioso, segundo Ortega y Gasset (1991), quando o Estado o converteu em religião, tempos depois.

O culto aos mortos ocupava destacada posição nessas manifestações litúrgicas, uma vez que alguns antepassados eram tidos como divindades a quem se deveriam render homenagens e sacrifícios. Segundo Coulanges (1975), as almas humanas, após a purificação da morte, eram chamadas pelos gregos de *demônios* ou *heróis*. Em Roma, eram denominadas *lares*, *manes* ou *gênios*. A origem da

---

<sup>6</sup> Embora sejam autor e obra bastante renomados até os dias de hoje, por suas importâncias nos estudos helênicos, há de se considerar que alguns aspectos da abordagem de Coulanges são atualizados por autores contemporâneos. Conforme for necessário, apresentarei ressalvas de um ou outro ponto de vista a partir dos estudos de Simon Goldhill (2007), Marilyn Katz (2002) e Helene Foley (2001).

palavra, portanto, remete-nos ao fato de que o lar, os mortos e os heróis eram quase sinônimos.

Outro exemplo residia na obrigação de manter aceso o fogo sagrado que ficava sobre o altar de cada casa grega. Dia e noite, o chefe da família se ocupava de alimentar as chamas com madeiras específicas ou cobrir o carvão com cinzas, de modo a impedir que o fogo se consumisse por completo. Conforme Melo & Souza,

O *génos*, em todas as suas relações, era conduzido pelo poder patriarcal de administração, em que o pai era o primeiro junto ao fogo considerado sagrado. Era este que acendia e conservava o fogo do altar; era seu pontífice, seu guardião. Era o pai que tomava a frente nas homenagens e libações aos mortos da sua família. Era ele o primeiro a prestar culto ao deus. Cabia ao pai a função de único sacerdote da religião doméstica e dos preceitos a ela creditados (MELO & SOUZA, 2008, p. 28-29)

Para Coulanges, o fogo possuía algo de divino, alimentavam-lhe com oferendas de todo tipo para que pudessem agradar aos deuses e ele “só deixava de brilhar o altar quando toda a família houvesse morrido; fogo extinto, família extinta, eram expressões sinônimas entre os antigos” (COULANGES, 1975, p. 21). Os gregos do período clássico criam na divindade desse fogo a ponto de dirigirem-lhe preces e renderem-lhe ofertas e sacrifícios para fazer crescer e nutrir o fogo, isto é, o corpo da deusa. Conforme Pierre Grimal, Héstia é a deusa do Lar, a quem Zeus concedeu honras especiais:

prestar-lhe-iam culto e todas as casas dos mortais e nos templos de todos os deuses. Enquanto as outras divindades vagueiam pelo mundo, Héstia permanece imóvel no Olimpo. Tal como o lar doméstico é o centro religioso da casa, assim também Héstia é o centro religioso da mansão divina (GRIMAL, 1997, p. 227).

Mário da Gama Kury (2008) e Ruth Guimarães (1983) apresentam Héstia como a deusa da lareira, a personificação do lar e do fogo doméstico.

Domínguez Alonso & González Rodríguez, explicam que o “ritual funerário tinha várias fases posteriores à morte em que se faziam libações e oferendas ao defunto para propiciar sua viagem depois da morte<sup>7</sup>” (DOMÍNGUEZ ALONSO & GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, 2011, p. 202). Segundo esses autores, era tão comum oferecer comida, bebida e até cabelos aos defuntos que as câmaras funerárias

<sup>7</sup> Em espanhol: [ritual funerário tenía varias fases posteriores a la muerte en que se hacían libaciones y ofrendas al difunto para propiciar su viaje de ultratumba]. Todas as traduções não referenciadas são de minha autoria.

possuíam um duto por onde se introduziam as oferendas. Alimentar os corpos dos antepassados não era só um hábito, mas um rito sagrado que deveria ser seguido. Dessa forma, dada a importância das libações para os antigos, o lamento de Electra, na tragédia de Eurípides<sup>8</sup>, ao dizer que o túmulo de seu pai “Agamêmnon<sup>9</sup> está abandonado; nunca recebeu libações, nem ramos de murta: sua fogueira nunca teve oferendas” (EURÍPEDES, [s.d.], p. 101), é ainda mais grave do que parece em uma primeira leitura aos nossos olhos contemporâneos.

O banquete também era um dos atos religiosos mais importantes porque, além de ocorrer na presença da deusa, isto é, em frente ao fogo sagrado, havia sido preparado e cozido por ela. Coulanges (1975) conta que havia preces no início e no fim das refeições. Alguns alimentos eram colocados sobre o altar e promovia-se a libação do vinho, o derramamento de parte da bebida em honra da divindade. Em cada manhã, a família se reunia “para dirigir ao fogo sagrado as suas primeiras orações, e não há noite em que ali não o invoque ainda uma derradeira vez. Durante o dia, junto dele comparece para as refeições, pela família piedosamente partilhadas, depois da prece e da libação” (COULANGES, 1975, p. 33).

Assim eram realizados, de forma geral, o culto dos mortos e o culto do fogo, os quais possuíam estreita ligação entre si. Eram ambos muito antigos e comuns em diversas culturas, inclusive no Oriente. Coulanges explica que “gregos, italianos e hindus provinham de uma mesma raça; os seus ancestrais, em época muito remota, conviveram na Ásia central. E aí, pela primeira vez, originaram-se essas crenças e se estabeleceram esses rituais” (COULANGES, 1975, p. 24). Esses dois cultos também coincidem ao se dirigirem a um elemento não exatamente físico, no pensamento daqueles homens, além de que a chama possuía uma dupla natureza, assim como os mortos.

---

<sup>8</sup> O nome deste tragediógrafo varia. Nas edições consultadas, aparece como Eurípides, Euripedes e Eurípides – na tradução para o inglês. Preferi adotar a primeira forma ao longo do texto, mas mantive a grafia conforme a publicação utilizada.

<sup>9</sup> Ao longo do texto, foi adotada a escrita dos nomes dos personagens conforme verbetes do *Dicionário da mitologia grega e romana*, de Pierre Grimal. No entanto, uma vez que essa fonte de consulta se trata da edição portuguesa da obra, privilegiei as formas Agamêmnon, Ifigênia, Hêmon, Ifiânassa e Pêlops, com acento circunflexo na sílaba tônica. Não é possível, porém, evitar as várias grafias, neste trabalho, devido a desconformidades com as citações. Ver referências bibliográficas.

Fustel de Coulanges se utiliza de diversas fontes para realizar suas afirmações, entre elas, Cícero, Plutarco, Virgílio e os tragediógrafos, sobretudo, uma vez que os principais meios a fim de se desvendar a vida cotidiana dos antigos sejam a arte, esculpida nas estátuas e pintadas nas cerâmicas, e a literatura, seja épica ou dramática. O autor diz, por exemplo, que a crença dos antigos articulou-se em religião, fogo, mortos, lares, heróis, gênios e demônios, e, a fim de embasar sua afirmativa, cita “duas passagens de Plauto e de Columela” em que “na linguagem vulgar, se diz indiferentemente fogo ou lar doméstico” (COULANGES, 1975, p. 26). Os antigos também não diferenciavam *lares*, *heróis* e *mortos*. O próprio túmulo ficava dentro da propriedade da família. A religião era puramente doméstica. O fogo sagrado, que estava ligado ao culto dos mortos, pertencia a cada família e os rituais não eram públicos, mas celebrados pelos familiares apenas. O *génos* executava, então, cerimônias próprias, sem haver regras uniformes e comuns estabelecidas por um ente exterior. A religião não residia em templos, mas nas casas, nos lares. Segundo Melo & Souza,

Cada *génos* tinha seu próprio deus, seus ritos específicos, suas regras de conduta social. Seus cultos e festividades eram celebrados apenas no seio da família e somente por seus membros, que perpetuavam o sangue do antepassado. Não era permitido a ninguém de fora do clã fazer parte desses rituais sagrados (MELO & SOUZA, 2008, p. 26)

Assim, o culto dos mortos deveria ser realizado exclusivamente pelos familiares mais próximos.

Jean-Pierre Vernant (2009), em num esforço de definir *As origens do pensamento grego*, divide a história da cultura grega em três períodos fundamentais: o micênico, a invasão dórica e a formação da *pólis*. Os dados que embasam os estudos helênicos hoje, que já não são vastos, referem-se primordialmente a esta última etapa da formação do pensamento grego. Coulanges se utilizou da mesma matéria documental para tratar de uma época muito anterior a qual ele não especifica exatamente, podendo ser o período micênico ou ainda um momento histórico anterior. Ocorre que Coulanges tenta remontar toda a vida cotidiana de uma época que é escassa de dados, a partir do que se conhece do período clássico, mas tudo é muito conjectural. O valor de sua obra é inestimável, mas o fato de tê-la publicado em 1864 nos faz crer que parte de sua perspectiva merece ser questionada, uma vez que seu entendimento da cultura grega parece enviesado por

um ponto de vista romantizado, para não dizer patriarcal, das relações familiares. Procurarei, a partir de agora, criticar algumas afirmações desse autor, baseando-me em estudiosos mais contemporâneos.

Como foi dito, Coulanges usa muitos textos literários para realizar suas afirmações, porém, em outros momentos ele parece se esquecer da fortuna basilar das mesmas fontes de consulta. Nos primeiros capítulos de sua obra, por exemplo, o autor repete muitas vezes que a execução dos ritos religiosos do culto doméstico era primazia do homem. Dessa forma, na tragédia, Antígona seria extremamente corajosa ao afirmar sobre o sepultamento do irmão, Polinices: “a esse eu enterrarei. Se ao fazê-lo tiver que morrer, que bela morte será! Amada repousarei com ele, com meu amado, criminosamente pura, por mais tempo deverei agradar os lá de baixo que os cá de cima” (SÓFOCLES, 2014, vv. 71-75). Nesse momento de sua jornada, já não havia mais homens na família que pudessem realizar os ritos fúnebres no lugar dela, à exceção do tio Creonte, no entanto foi ele quem decretou que os restos mortais de Polinices deveriam permanecer sem sepultamento.

Na verdade é imperioso reconhecer que, ao contrário do que Coulanges afirma, as mulheres participavam ativamente dos ritos fúnebres na Grécia Antiga, conforme veremos alguns apontamentos de Helene Foley (2001) e Marilyn Katz (2002). De qualquer maneira, se Electra se recusa a ir ao túmulo da própria mãe, a pedido de sua tia, Helena, parece lógico que era comum que as mulheres fossem aos túmulos dos antepassados cumprir ritos religiosos. Na obra *Orestes*, Helena teme a reação dos argivos contra sua pessoa após os eventos em Tróia:

ELECTRA: Não sou eu quem poderei olhar para o túmulo de minha mãe!

HELENA: Contudo, é vergonhoso que sejam escravos a levar estas oferendas.

ELECTRA: E porque não envias tua filha Hermíone? (EURÍPEDES, 1999, vv 105-07)

Então Helena e Hermíone, outras mulheres da família, também poderiam ir ao túmulo de Clitemnestra realizar os mesmos rituais. Se a tragédia apresenta esse diálogo e, mais que isso, se o apresentou para uma audiência quase que exclusivamente masculina de atenienses, então é porque era comum que isso acontecesse. Conforme Helene Foley,

existe uma lacuna entre o drama e o que acreditamos que foi a vida real, mas podemos prevêê-la nos termos que fazem a ficção ser parte do mesmo universo social. Numa perspectiva genérica, o drama grego não reflete

diretamente a vida contemporânea, mas um mundo remoto, imaginário e aristocrata que deliberadamente, e com frequência, inverte ou distorce a norma cultural; por outro lado, tais inversões testemunham uma norma implícita, e a tragédia frequentemente também lembra sua audiência dos padrões contemporâneos ou os respeita<sup>10</sup> (FOLEY, 2001, pp. 6-7)

Assim, podemos inferir que mulheres participavam com frequência das liturgias domésticas, porque, nas festas religiosas da *pólis*, é certo que elas atuavam fortemente. “Por exemplo, a procissão sacrificial, nas Panatenéias, era encabeçada por vários grupos de donzelas portando diferentes conjuntos de objetos rituais” (KATZ, 2002, p. 162). As tarefas destinadas às meninas nas festividades eram particularmente mais elaboradas que as funções dos meninos. “O mais destacado desses rituais, as Tesmoforias, era um festival exclusivamente feminino celebrado em toda a Grécia, tanto em cidades-estados quanto em níveis locais, aberto apenas às esposas dos cidadãos” (KATZ, 2002, p. 165). Durante os três dias desse festival, as mulheres, inclusive, assumiam a assembleia da *pólis*.

Também depõem a favor desse entendimento, os títulos *As coéforas* e *As bacantes* das tragédias de Ésquilo e Eurípides, respectivamente, que nomeiam coros que representam mulheres portando libações funerárias para o túmulo de Agamemnon, no primeiro caso, e que cantam e dançam celebrando os mistérios de Dioniso, no segundo. Outro exemplo trágico que nos leva a refletir sobre o protagonismo da mulher na religião grega é Ifigênia, que é salva pela deusa Ártemis do sacrifício em Áulis e levada à Táurida para ser sacerdotisa no templo da deusa, ou seja, ocupando posição de destaque e de liderança nos rituais.

Na Grécia, em Roma e na Índia, então era dever, não só do homem, mas do parente fazer libações no túmulo dos pais e de todos os seus ancestrais, independente do gênero. Electra se recusa a depositar seus cabelos sobre o túmulo de Clitemnestra porque arquitetara o plano de vingança que matou sua própria mãe. Faltar ao dever com os mortos, para Coulanges, “era a mais grave impiedade de quantas podiam cometer-se, porque a interrupção do culto provocava uma série de mortes e destruía a felicidade” (COULANGES, 1975, p. 29). Se os ritos fossem

---

<sup>10</sup> Do inglês: [the gap between drama and what we believe to be lived reality exists, but we can envision it on terms that make fiction part of the same social universe. From a generic perspective Greek drama does not directly reflect contemporary life but a remote, imaginary, and aristocratic world that often deliberately inverts or distorts the cultural norm; on the other hand, such inversions testify to an implicit norm, and tragedy often either reminds its audience of or abides by contemporary standards].

sempre observados, o antepassado herói tornava-se um deus protetor que não abandonava o parente vivo, desde que este também não o abandonasse.

Todos esses exemplos importam-nos para melhor compreensão do que era e em que modelo se baseava a instituição familiar no período clássico da Grécia. Assim, à contribuição de Coulanges e outros autores, devemos somar a de nomes como Domínguez Alonso & González Rodríguez, para quem “A família grega nasce com a celebração de um pacto ou contrato entre homem e mulher, denominado matrimônio, pelo qual estes estabelecem normas de sua vida em comum e de sua descendência”<sup>11</sup> (DOMÍNGUEZ ALONSO & GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, 2011, p. 180). Coulanges concorda com essa compreensão e estende ainda mais o significado do laço familiar.

O que uniu os membros da família antiga foi algo mais poderoso que o nascimento, o sentimento ou a força física: na religião do fogo sagrado e dos antepassados se encontra esse poder. A religião fez com que a família formasse um único corpo nesta vida e na do além. A família antiga é, desta forma, mais uma associação religiosa do que uma associação natural (COULANGES, 1975, p. 34)

Não temos por que duvidar. O que caracteriza o parentesco na Antiguidade não são os laços sanguíneos, mas a prática habitual de cumprir os ritos, para o mesmo deus particular. A primeira instituição estabelecida por essa religião doméstica foi o casamento. Para a menina, conforme Flacérière,

Efetivamente, era o *quirios* da donzela (seu pai, ou, na falta deste, um irmão nascido do mesmo pai, um avô, ou, finalmente, o seu tutor legal) quem escolhia o marido e por ela tomava as decisões necessárias. É quase certo que ela seria, em grande número de casos consultada, mas não temos provas de que assim fosse, e o seu consentimento não era, de forma alguma, necessário (FLACELIÈRE, [s.d], p. 67)

Sendo um contrato, com influência de interesses, é mais natural que o pai, ou avô, ou tutor legal também tomasse as decisões necessárias para a realização do casamento do filho. Portanto, não há motivos para acreditar que o rapaz podia escolher sua esposa independente da opinião de sua família. No entanto, como afirma Simon Goldhill,

---

<sup>11</sup> Em Espanhol: [La familia griega nace con la celebración de un pacto o contrato entre hombre y mujer, denominado matrimonio, por el que estos establecen las normas de su vida en comum y de su descendência]

isso não significa que os homens clássicos não eram afetuosos ou não desenvolviam vínculos com suas esposas. Longe disso. A relação entre homem e mulher é expressa repetidas vezes como um laço de responsabilidade, obrigação e respeito. Existe também uma expectativa mútua de manutenção do lar. A família deve continuar, assegurada através de gerações – e a garantia do casamento é parte integrante dessa continuidade” (GOLDHILL, 2007, p. 50)

Devido à importância dessa continuidade, conforme Coulanges (1975), o casamento podia ser anulado em caso de esterilidade da mulher. Sendo estéril o homem, recorria a um irmão ou parente para substituí-lo na relação sexual a fim de fecundar a mulher, a qual não tinha a opção de divorciar-se por sua própria vontade. Foley acrescenta que o marido que devolvesse a mulher, para não ofender a família dela, arranjava outro casamento para a moça. Porém, ele frequentemente era desencorajado a se separar porque teria que devolver o dote junto com a noiva.

O dote de uma mulher era herdado por seus filhos (ocasionalmente era usado para dotar as filhas) e tinha que ser restituído à família dela no caso de sua morte sem herdeiros ou divórcio (provavelmente mesmo em caso de adultério); de qualquer modo, recuperar o dote nem sempre era fácil na realidade, particularmente se a mulher ou se sua família instituía o divórcio<sup>12</sup> (FOLEY, 2001, pp. 64-65)

O pai da moça poderia dissolver o casamento se sua filha fosse mal tratada, se o dote estivesse sendo mal administrado ou ainda se ele percebesse que outro casamento seria financeiramente mais vantajoso. Existem, por exemplo, os casos de Lísias, o qual “foi desrespeitoso com sua esposa ao alojar sua *hetaira*<sup>13</sup> de Corinto em casa ao trazê-la para Atenas”, e da esposa de Alcebíades, que “pediu o divórcio quando ele trouxe cortesãs para casa”<sup>14</sup> (FOLEY, 2001, p. 90).

Mas as principais funções do matrimônio eram garantir o direito à propriedade, transmitir os costumes culturais e manter a religião viva, perpetuando o culto aos mortos, uma vez que estes tinham necessidade de que a família existisse

---

<sup>12</sup> Em Inglês: [A woman's dowry was inherited by her sons (occasionally it was used to dower daughters) and had to be returned to her family in the case of her death without children or divorce (probably even in the case of adultery); recovery of the dowry did not always prove to be easy in reality, however, particularly if the woman or her family instituted a divorce]

<sup>13</sup> Hetaira, cortesã ou mulher de companhia, segundo Katz (2002, p. 181).

<sup>14</sup> Em inglês: [Lysias refused out of respect for his wife to lodge his Corinthian hetaira in his house when he brought her to Athens; sought a divorce when he brought courtesans home].



para sempre, sempre reacendendo o fogo sagrado e ofertando-lhes banquetes. Por este motivo não só o casamento era obrigatório, como também era indispensável à continuação da estirpe.

Neste sentido, conforme Coulanges, “na falta de leis, estas crenças religiosas devem ter sido suficientes, durante muito tempo, para impedir o celibato” (COULANGES, 1975, p. 41). O celibato era considerado grave impiedade contra os mortos e uma desgraça para os vivos, já que o fato de não ter filhos significaria não receber nenhum culto após a morte. A opinião pública era extremamente significativa sobre o celibato masculino, porém “aqueles cujo irmão mais velho se casara e tivera filhos podiam mais facilmente deixar de contrair matrimônio” (FLACIÈRE, [s.d], p. 68). Interessava também que o herdeiro fosse do sexo masculino, uma vez que “a filha não podia dar sequência ao culto porque, no dia em que se casasse, renunciaria à família e ao culto de seu pai, passando a pertencer à família e à religião do marido” (COULANGES, 1975, p. 43). Eurípides escreve, no prólogo da tragédia *As fenícias*, o monólogo de Jocasta no qual ela comenta a necessidade de Laio em gerar um homem: “Como partilhássemos o leito por muitos anos sem que frutificássemos filhos, meu marido procurou Febo para interrogá-lo sobre a possibilidade de prole masculina em nosso palácio” (EURÍPIDES, 2005, vv. 13-16). Não apenas este, mas os principais tragediógrafos gregos escreveram o personagem Orestes como tendo seu retorno ansiosamente aguardado a fim de que salvasse o lar paterno, a partir da vingança da morte de Agamêmnon. O mesmo Eurípides, dando voz a *Electra*,

Meu irmão ausente é assim ultrajado, estrangeiro; eu te peço, conta-lhe tudo isto! Eu sou a intérprete de muitas vozes que chamam por ele, ansiosamente! Com os braços, com os lábios, com o coração amargurado e com os cabelos sacrificados, eu chamo por ele, como a memória de meu pai também (EURÍPEDES, [s.d.], p. 102)

Em *Coéforas*, a personagem pede “Ó querido cuidado do palácio paterno, pranteada esperança de semente salvadora, com fé na força recobrarás o lar paterno” (ÉSQUILO, 2004, vv. 235-237). E em *Electra*, de Sófocles: “Agora Orestes é a única esperança para pôr termo às minhas aflições presentes” (SÓFOCLES, 1992, vv. 290-291). Como se vê, todas as ações tomadas nas civilizações antigas, mais especificamente na Grécia, visavam à manutenção do culto e da religião. Todas as relações dentro do *génos* se davam dentro dessa perspectiva.

É claro que, na Grécia Antiga, as mulheres estavam, sim, excluídas de direitos políticos, voto em assembleias, exercício da magistratura, entre outros, porque se tratava de uma sociedade patriarcal, mas a ideia de que viviam reclusas e silenciosas, de que a elas era reservado o ambiente doméstico, enquanto aos homens cabia a esfera pública, não se aproxima muito da realidade. Novamente recorrendo às tragédias, percebemos que todas as representações oferecem como cenário, a entrada do palácio, ou seja, o lado de fora da casa aristocrata grega. Dizem Coulanges e muitos outros estudiosos da cultura helênica que havia um lugar no *gênos* destinado às mulheres de onde elas não deviam sair sem a permissão de um homem: era o gineceu. Mas se as cenas da tragédia grega ocorrem no ambiente externo, a rua, repletas de personagens femininas, é de se crer que as mulheres, nem mesmo as donzelas das classes mais altas, ficavam reclusas necessariamente. Isso porque às mulheres das classes baixas não cabia nenhum gineceu, uma vez que elas também precisavam trabalhar para ajudar no sustento do lar. Para Katz, esse é “um dos exemplos mais claros da discrepância entre os ideais sociais e a prática social, pois, como observa Aristóteles, era impossível evitar que ‘as esposas dos pobres’ circulassem” (KATZ, 2002, p. 178). Algumas eram comerciantes, outras dirigiam tabernas ou trabalhavam com lã. A tecelagem, aliás, era atividade feminina recorrente, havendo até mesmo competição em concurso. A Electra de Eurípides, casada com um camponês apesar de sua origem nobre, já no início da tragédia, vai buscar água na fonte para auxiliar o marido.

Antígona é um exemplo particularmente produtivo de uma mulher que desafia as posições de gênero socialmente estabelecidas na *pólis*, conforme veremos mais detidamente no próximo capítulo. Medeia também critica a instituição do casamento, e seu discurso, “a partir de uma perspectiva feminina, prepara a audiência para a surpreendente expectativa de Medeia de uma parceria mais recíproca por parte do esposo”<sup>15</sup> (FOLEY, 2001, p. 81). Se o mito e o espetáculo representam mulheres nessas condições, então, é porque essas condutas já aconteciam com frequência no âmbito real ou eram bastante possíveis de acontecer.

---

<sup>15</sup> Do inglês: [from a female perspective prepares the audience for Medea's surprising expectation of a more reciprocal partnership from her spouse].

## 2.1 AS RELAÇÕES FRATERNAS NA GRÉCIA ANTIGA

Conforme Coulanges (1975), o parentesco era definido por Platão como a comunidade que possuía os mesmos deuses domésticos, isto é, a família não tinha um laço sanguíneo como estamos acostumados a conceber na contemporaneidade. E acrescenta que, para Plutarco, irmãos são “homens que têm a obrigação de oferecer os mesmos sacrifícios, de ter os mesmos deuses paternais e de partilhar o mesmo túmulo” (COULANGES, 1975, p. 46). Começa a se esclarecer também a importância que os gregos davam à terra em que seriam enterrados.

Coulanges ainda entende a propriedade grega, o lar que abrigava o fogo sagrado passando hereditariamente de pai para filho, de varão para varão, da mesma forma que as responsabilidades para com o culto aos mortos. Para ele, a herança era um direito que não exigia a formulação de um testamento, a não ser quando destinada à filha única. Dessa forma, os irmãos homens partilhavam o patrimônio entre si e era recomendado que dotassem as irmãs para que elas não deixassem de casar. Após a morte do patriarca, a filha ficava “sob a tutela de seu irmão, ou dos parentes agnados, assim permanecendo por toda a vida” (COULANGES, 1975, p. 60). As mulheres, então, não teriam nenhum direito na sucessão dos bens paternos. Na situação hipotética de que a filha pudesse repartir a herança com o irmão, caso fosse solteira, certamente não ocorreria da mesma forma depois de casada, pois estaria já vinculada à religião do marido. Sendo a única herdeira, a menina

só o era provisoriamente, e sob certas condições, quase em simples usufruto; a filha não tinha o direito de testar, nem o de alienar, sem a autorização do irmão ou dos agnados que, depois de sua morte, deviam herdar os bens que haviam administrado enquanto viveu (COULANGES, 1975, p. 60)

Foley entende de forma diversa a herança na Grécia Antiga. Já vimos que o dote da mulher casada podia servir também para casar suas filhas. Além disso,

A ordem pré-determinada de sucessão na *anchisteia* (o círculo de parentes próximos que podiam herdar a propriedade de um homem na ausência de descendentes diretos), por exemplo, coloca as irmãs do falecido e seus descendentes em segundo lugar na linha de sucessão, depois de irmãos e seus descendentes; parentes por parte de mãe se seguiam aos parentes paternos. Na prática, de todo modo, especialmente no caso de conflitos entre pai e filhos ou irmãos, homens podiam tentar evitar as leis voltando-se para os agnados femininos ou até mesmo para os herdeiros da linha materna,

apesar de que essas escolhas frequentemente eram questionadas pelo grupo de parentes<sup>16</sup> (FOLEY, 2001, p. 67)

Ou seja, o sistema de transferência de propriedade era, obviamente, orientado para a sucessão masculina, mas não exclusivo dos parentes homens, uma vez que era possível a herança pela linha feminina. Uma observação interessante de Foley é que as mulheres normalmente casavam muito jovens e bem antes de seus irmãos mais velhos. A preocupação adicional desse ente com o dote da moça e de seus sobrinhos criava um vínculo fraterno mais forte.

Essa não era a única relação que poderia surgir entre irmãos após a morte do chefe da família. Conforme Coulanges, “Se, por exemplo, o falecido deixava um filho e uma filha, a lei autorizava o casamento da irmã com o irmão, contanto que não tivessem nascido da mesma mãe. O irmão, como herdeiro único, podia, à sua escolha, casar com a irmã, ou dotá-la” (COULANGES, 1975, p. 61). Flacelière (s.d) conta que um ateniense “preferiu dar a filha a um sobrinho, em vez de a casar com um estranho, a fim de conservar e reforçar os laços da família” (FLACIÈRE, [s.d], p. 69) e acrescenta que não era raro que se casassem primos, meio irmãos ou sobrinhas com seus tios, o que fazia destes genros dos próprios irmãos. Não nos parece absurdo que fosse aproximadamente nessas linhas de procedimento que se dessem as relações familiares na Grécia arcaica. Antígona, por exemplo, está prometida para o primo Hêmon na tragédia de Sófocles, e Orestes, destinado a desposar a prima Hermíone, filha de Helena, conforme oráculo de Apolo. Era mais seguro manter a sucessão da propriedade entre os mais próximos. Segundo Coulanges, o culto doméstico e todas essas relações pessoais baseadas na religião familiar proibiam que dois clãs se unissem. Porém, é possível que algumas famílias tenham se reunido para realizar uma celebração comum a ambas e, dessa forma, certo número de famílias acabou prestando culto a um deus comum e essa tradição religiosa formou um grupo que recebeu o nome de *fratria*.

---

<sup>16</sup> Em Inglês: [The predetermined order of succession in the *anchisteia* (the circle of close kin who could inherit a man's property in the absence of direct descendants), for example, places sisters of the deceased and their descendants second in the line of succession after brothers and their descendants; maternal relatives followed paternal relatives in the sequence. In practice, however, especially in the case of conflicts between father and sons or brothers, men might attempt to circumvent the laws by turning to female agnates or even the matriline for heirs, though these choices were often challenged by the kin group].

A *fratria* proporcionou aos membros de várias famílias gregas uma vivência conjunta, uma relação horizontal e igualitária, que deu origem às cidades. Portanto, na *polis*, onde a literatura dramática nasceu, as pessoas do povo eram irmanadas por prestarem honras a um deus comum. Segundo Jean-Pierre Vernant,

Os que compõem a cidade, por mais diferentes que sejam por sua origem, sua classe, sua função, aparecem de uma certa maneira “semelhantes” uns aos outros. Esta semelhança cria a unidade da *polis*, porque, para os gregos, só os semelhantes podem encontrar-se mutuamente unidos pela *Philia*, associados numa mesma comunidade. O vínculo do homem com o homem vai tornar assim, no esquema da cidade, a forma de uma relação recíproca, reversível, substituindo as relações hierárquicas de submissão e de domínio (VERNANT, 2009, p. 65)

No período clássico (séculos V e IV a. C.), após a formação da *pólis*, o culto aos mortos e a unidade familiar se mantiveram, inclusive como a herança politeísta para os gregos. Jardé diz que, além dos deuses do Olimpo, cada “família, cada cidade também honrava alguns deuses, que tinham sido mortos ilustres [...] Quem, durante a vida havia atraído a atenção pública, depois da morte, só poderia ser um deus poderoso, e a cidade tinha interesse em honrá-lo” (JARDÉ, 1977, p. 136). Vernant acrescenta ainda que “muitas cidades colocam sua salvação na posse de relíquias secretas: ossadas de heróis, cujo túmulo, ignorado do público, não deve ser conhecido, sob pena de arruinar o Estado” (VERNANT, 2009, p. 60). Isso está bem representado literariamente na tragédia de Sófocles, *Édipo em Colono*, na qual Creonte e Teseu lutam pelos restos mortais de Édipo, uma vez que, segundo o oráculo, esse morto ilustre traria proteção e glória para a terra em que fosse enterrado. A justificativa para tanto reside na história de Édipo e sua família, que possui íntima relação com a maldição dos Labdácidas.

## 2.2 A MALDIÇÃO DOS LABDÁCIDAS

Laio tinha apenas um ano de idade quando seu pai Lábdaco, rei de Tebas, morreu. Conforme Grimal (1997), ainda jovem, precisou refugiar-se nas terras de Pêlops, apaixonou-se por Crisipo, filho do rei, e o sequestrou. Brandão conta que

Laio, todavia, herdeiro não apenas do trono de Tebas, mas sobretudo de algumas mazelas de “caráter religioso” de seus antepassados, particularmente de Cadmo, que matou o Dragão de Ares, e de Lábdaco, que

se opôs ao deus do êxtase e do entusiasmo, cometeu grave *hamartía* na corte de Pélops. Desrespeitando a sagrada hospitalidade, cujo protetor era Zeus (BRANDÃO, 1993, pp. 236-237)

Enfurecido, Pélops lança uma maldição sobre Laio. Algumas versões do mito contam que Crisipo, envergonhado, matou-se. Outras o colocam como vítima de assassinato cometido por seus próprios irmãos, como veremos mais adiante.

A respeito da maldição lançada sobre Laio, conforme Brandão,

Em *Os sete contra Tebas*, 745-746, diz-se apenas que “por três vezes, em Pito, seu santuário profético, centro do mundo, Apolo revelara a Laio que ele deveria morrer sem filhos, se quisesse salvar a cidade (Tebas)”. [...] Igualmente, em Eurípides, na tragédia *Fenícias* (408 a.C.?), cujo assunto é o mesmo que em *Os sete contra Tebas*, o oráculo pítico prevê a morte de Laio e a luta dos filhos de Édipo pelo reino de Tebas, mas não há referência oracular alguma ao casamento deste com a mãe (BRANDÃO, 1993, p. 241)

De fato, na peça de Eurípides, Jocasta fala da ascendência dos Labdácidas no prólogo e da resposta de Apolo ao desejo de Laio de ser pai: “Senhor de Tebas dos luzentes corcéis, não lances semente no sulco da vida contra a vontade celeste. Se gerares um filho, o gerado te matará, e toda a tua casa perecerá num abismo de sangue” (EURÍPIDES, 2005, vv. 16-20). De volta a terras tebanas, porém, Laio casa-se com Jocasta. Ela mesma conta, em *Édipo rei*, que

um oráculo chegou a Laio, não de Apolo, mas de seus sacerdotes. O destino que o esperava era morrer pela mão de um filho que nasceria dele e de mim [...] três dias após ter nascido a criança, Laio prendeu seus tornozelos e mandou abandoná-la num monte deserto (SÓFOCLES, 2013, p. 46)

O servo encarregado de levar o bebê Édipo para a morte entregou-o, porém, para ser criado pelos reis de Corinto.

Anos mais tarde, a profecia se cumpre: Édipo mata Laio em uma encruzilhada, sem saber que se tratava de seu pai biológico, e casa-se com Jocasta. Juntos geram quatro filhos: Polinices, Etéocles, Antígona e Ismene. Goldhill nos chama a atenção para a palavra “filhos” pronunciada na primeira fala de Édipo, “Ó meus filhos”, e repetida quando ele se dirige a Creonte na sua última fala: “Por favor, não tire meus filhos de mim”. Isso comprova que a peça

retrata como ele perde não somente seus filhos, mas a própria possibilidade de utilização desse vocábulo. Os filhos de Édipo são também seus irmãos e sua mãe é sua mulher. (...) Uma pessoa deve ser situada em um mapa social por meio de uma rede de relações consanguíneas, mas nessa confusa lista

de relações o mapa se torna uma mistura de laços de família em que nenhuma das categorias dá conta do recado. Para Édipo, descobrir suas origens significa perder seu lugar na ordem das coisas e se tornar um mero símbolo do colapso dos valores familiares” (GOLDHILL, 2007, p. 272)

De fato, a descendência de Laio é desgraçada. Ao descobrir sua triste fortuna, Jocasta se mata e Édipo fura os próprios olhos para nunca mais enxergar. Depois de algum tempo, ele deixa Tebas e seus filhos, Etéocles e Polices, passam a se reverter no poder.

Segundo Brandão,

Cego e condenado ao exílio, mercê de suas próprias imprecações lançadas contra o “assassino de Laio”, o príncipe permaneceu ainda em Tebas por algum tempo. O poder passou a ser exercido por Etéocles e Polinice, que, por duas vezes, o tendo desacatado e injuriado, acabaram por ser amaldiçoados pelo pai (BRANDÃO, 1993, p. 269)

Mais tarde os irmãos matam um ao outro pelo trono de Tebas. Antígona suicida-se após ser presa por desobedecer a Creonte e realizar ritos fúnebres para Polinices. Só Ismene sobrevive, entretanto, segundo certa tradição, “era amada por Teoclímeno, um jovem tebano; durante um encontro entre ambos, foi morta por Tideu, instigado por Atena” (GRIMAL, 1997, p. 254). Coulanges afirma que a maior desgraça que poderia acontecer a uma família estava na interrupção de sua extirpe “porque, então, a sua religião desapareceria da terra, seu lar extinguir-se-ia, toda sua sequência de mortos cairia no esquecimento e na miséria eternos”. (COULANGES, 1975, p. 41). A maldição de Pêlops sobre o filho de Lábdaco e seus descendentes, portanto, se realiza.

## 2.3 A MALDIÇÃO DOS ATRIDAS

A história do rei Pêlops, por si só trágica<sup>17</sup>, envolve ainda outra desafortunada família da mitologia grega.

---

<sup>17</sup> Segundo Grimal (1997), Pêlops, filho de Tântalo, foi morto pelo pai na juventude, cortado em pedaços e servido aos deuses como um guisado. Estes, reconhecendo de quem era a carne, não comeram, a não ser Deméter que comeu um ombro (algumas variantes afirmam que teria sido Ares ou Tétis. Ressuscitado e, após receber um ombro de marfim, Pêlops foi amado por Poseidon e levado aos céus, mas pouco depois foi devolvido à terra por traição orquestrada por Tântalo. Pêlops teria sido o fundador dos Jogos Olímpicos, os quais foram

Do casamento com Hipodamia teve Pélops um grande número de filhos a respeito de cujos nomes as diversas fontes não são unânimes. Atreu, Tiestes e Plístenis são citados por todos os autores; acrescenta-se por vezes o nome de Crisipo, que é também apresentado como filho de Pélops e de uma ninfa chamada Axíoque, e Píteu (GRIMAL, 1997, p. 363)

Conta-se que, juntamente com a mãe, Atreu e Tiestes mataram o meio-irmão Crisipo, no que precisaram se refugiar em Micenas, junto do rei Euristeu. Quando este morreu, um oráculo aconselhou os habitantes da cidade a tomar um dos filhos de Pélops como soberano. Conforme Grimal (1997), cada um dos irmãos teve de alegar suas qualidades para assumir o poder, e daí nasceu seu ódio recíproco. Atreu comprovou que era favorecido por Zeus e assumiu o reino, expulsando o irmão imediatamente.

Aérope era esposa de Atreu e tinha Tiestes como amante. Ao descobrir a traição, o primeiro fingiu reconciliar-se com o irmão e convidou-o para um banquete. Quando chegou a Micenas, Tiestes foi servido com iguarias feitas da carne cozida de seus três filhos. Após o jantar, “Atreu mostrou-lhe as cabeças das crianças e revelou-lhe a natureza da sua refeição. Depois, expulsou-o do país. Tiestes refugiou-se em Sícion. Aí, seguindo o conselho de um oráculo, gerou da sua própria filha, sem ela o saber, um filho, Egisto” (GRIMAL, 1997, p.55).

Essa filha de Tiestes, Pelopeia, casou-se grávida com Atreu, o qual criou Egisto desconhecendo quem era o pai verdadeiro. Já crescido, Egisto recebeu a incumbência de matar Tiestes, mas descobrindo suas próprias origens, voltou a Micenas, matou Atreu e entregou o reino ao pai biológico.

Conforme Grimal (1997), com Aérope, Atreu teve dois filhos, Agamêmnon e Menelau. Agamêmnon casou-se com Clitemnestra, e Menelau com Helena - estas, por sua vez, também eram irmãs. A origem das duas, inclusive, retoma outro mito.

Leda era casada com Tíndaro e com ele teve muitos filhos. Alguns destes

foram gerados por Zeus, que tomara a forma de um cisne para se unir a ela. [...] admitia-se que era a própria Leda quem, dos seus amores com Zeus, tinha posto um ovo (ou então dois), donde tinham saído dois casais: Pólux e Clitemnestra, Helena e Castor (GRIMAL, 1997, p. 273)

Na mesma noite em que se uniu a Zeus, Leda também teve relações com Tíndaro, sendo que a paternidade dos casais de gêmeos é atribuída da seguinte forma: Pólux

---

retomados por Héracles, após uma interrupção em sua realização, em memória e honra a Pélops.



e Helena são filhos de Zeus e, portanto, semideuses, enquanto Castor e Clitemnestra, filhos de Tíndaro, são humanos.

Os irmãos homens participaram na expedição dos Argonautas, na caçada de Cálidon e ajudaram Jasão e Peleu a saquear Iolco, mas apesar de serem irmãos de Helena, não figuraram como soldados na Guerra de Troia. Isso porque, conforme as duas versões contadas por Grimal (1997), sequestraram duas jovens, noivas de seus primos, ao que se seguiu uma luta que levou Castor à morte e deixou Pólux ferido. Zeus “levou Pólux para o céu. Este, porém, não quis aceitar a imortalidade que o deus lhe oferecia se seu irmão Castor ficasse nos Infernos. Assim sendo, Zeus permitiu que ficassem entre os deuses em dias alternados” (GRIMAL, 1997, p. 123). Os dois são chamados de dióscuros.

A maldição dos Atridas se refere mais diretamente a Agamêmnon e Clitemnestra, bem como a seus descendentes. Isso por dois motivos: primeiro ele havia matado o primeiro marido e um filho recém-nascido dela e a desposado à força; segundo, como comandante supremo das tropas a caminho de Troia, Agamêmnon sacrificou a própria filha Ifigênia, em honra à deusa Ártemis, a fim de obter sucesso no resgate de Helena. Conforme Brandão, “Não importa que a deusa tenha substituído a vítima humana por uma corça: Ifigênia não mais retornaria ao lar, em vida de seus pais” (BRANDÃO, 1993, p. 332).

De volta à sua pátria, Agamêmnon é convidado por Egisto, assassino de Atreu, seu pai, e amante de Clitemnestra, para um jantar. Nos poetas trágicos, as circunstâncias da sua morte variam: “ora Agamêmnon é ferido no decurso do banquete, como em Homero, ora é morto no banho, no momento em que, embaraçado com a camisa que a sua mulher lhe dera e cujas mangas ela cosera, ele não se podia defender” (GRIMAL, 1997, p. 14). Egisto, então, precisa se proteger dos filhos de Agamêmnon para que não se vinguem do pai quando atingirem a idade adulta. Como se acreditava que Ifigênia estava morta, sobravam Electra, Crisótemis e Orestes.

Algumas versões, conforme veremos mais adiante, contam que Electra enviara Orestes clandestinamente para a Fócida, e isto aumentou o ódio recíproco entre ela e sua mãe. Segundo Brandão, “É que o caçula dos Atridas, carregando o fardo dos *hamartíai*, das faltas de dois *géne*, [...] estava destinado a vingar todos os descomedimentos dos novos reis de Micenas” (BRANDÃO, 1993, p. 335). De fato,

anos mais tarde Orestes retornaria à pátria e ao palácio para matar Clitemnestra e o amante dela. Egisto, nos seus derradeiros minutos, percebe que ironicamente “Quer o destino que o palácio dos Atridas assista a todas as inúmeras desgraças presentes e futuras da raça de Pêlops” (SÓFOCLES, 1992, vv. 1502-1504). Esses são os contextos religiosos e culturais da Grécia Antiga, bem como as histórias das famílias de Édipo e Jocasta, Agamêmnon e Clitemnestra, cujas dinâmicas analisaremos mais adiante no nível dos filhos, os irmãos de sangue que herdaram os rituais, as obrigações e as maldições de seus pais.

## Capítulo 3

### RELAÇÕES FRATERNAS NA TRAGÉDIA GREGA

#### 3.1 ENTRE IRMÃS

*CORIFEU: Irmãs de nobres sentimentos, digno é carregar o que o céu nos destina. Por que arder em tamanha dor? Não é desprezível a senda que trilhais (SÓFOCLES, 2010, vv. 1691-1695)*



Figura I - Emil Teschendorff. Gravura do século 19.  
Fonte: Columbia College, Nova York (EUA)

As irmãs Antígona e Ismene se encontram diversas vezes nas tragédias que se desdobram sobre o chamado ciclo tebano. Adotaremos uma sequência

cronológica dos acontecimentos, uma vez que essas peças não foram escritas na ordem, digamos, dos fatos.

Em *Édipo em Colono*, de Sófocles, após descobrir que havia assassinado o pai e se casado com a própria mãe, o rei Édipo é exilado pelos filhos para que sua maldição não continue pairando sobre terras tebanas. A tragédia começa com Antígona, fidelíssima, acompanhando o velho pai cego até Colono, território ateniense. Lá chega Ismene com notícias de Tebas e de seus irmãos: Etéocles, “o mais jovem, contrariando a lei sucessória, arrebatou o trono e expulsa Polinice do país” (SÓFOCLES, 2010, vv. 374-376), este, então, aparelha um exército de amigos para retomar o poder.

Ocorre que os oráculos haviam anunciado que Édipo traria benefícios a homens que o buscassem vivo ou morto. Por isso, Creonte em breve viria procurar o cunhado para levá-lo até perto de Tebas, de modo a manter o parricida incestuoso próximo, mas sem que sua presença represente uma desgraça para a cidade. A investida de Creonte em Colono não tem sucesso e ele acaba raptando as duas sobrinhas, que são resgatadas por Teseu, soberano em Atenas. Este traz ainda Polinices, suplicante, para falar com Édipo. Sua tentativa de obter apoio também vai mal e seu pai o amaldiçoa: “Morrerás por mão consanguínea e darás morte a quem te banuiu” (SÓFOCLES, 2010, vv. 1386-1387). Ultrajado, Polinices retorna para invadir Tebas.

Na sequência, Édipo se encaminha, com Teseu e as filhas, para o ritual de sua própria morte. Antes, porém, tem o cuidado de deixar Antígona e Ismene sob os cuidados do rei de Atenas: “Promete-me nunca abandoná-las e ampará-las em todas as necessidades” (SÓFOCLES, 2010, vv. 1634-1635). Morto o pai, as filhas ficam sob a tutela de um homem, a quem Antígona vai pedir autorização para retornar “à nossa sonhada Tebas. Espero que possamos impedir que nossos irmãos se matem” (SÓFOCLES, 2010, vv. 1770-1772).

Nessa tragédia, Antígona é os olhos de Édipo. É ela quem anuncia a chegada da irmã ao pai cego:

É? Não é? As imagens se embaralham. Sim, não. Já não sei o que dizer. Estou perdida. Não é outra. Vem aos abanos, os olhos brilham. Pelo que vejo, só pode ser uma única, minha querida irmã Ismene. [...] Vejo tua filha, a que tem o meu sangue. Em breve a voz confirmará (SÓFOCLES, 2010, vv. 316-321)

O encontro, porém, não cria diálogo entre elas. Schüller (2010) comenta que os personagens do teatro de Sófocles são marcados pela consciência do poder superior e quando as fronteiras da ordem são desrespeitadas, ocorre o caos. Talvez pela presença do pai, as filhas de Édipo só se dirijam a ele, nesse primeiro momento, não uma a outra.

De qualquer forma, Ismene é presença secundária e todas as iniciativas cabem a sua irmã. “Ao contrário dos irmãos, Antígona cuida do bem-estar dos seus. Ajuda primeiro o pai a achar um lugar em que possa viver com segurança os últimos dias e morrer tranquilo. Cumprido esse dever, retorna para impedir a luta entre os irmãos” (SCHÜLER, 2010, p. 14). Apenas no fim de *Édipo em Colono*, Ismene se dirige a Antígona para dizer que o laço que as une é maior que o sanguíneo, pois estão exiladas e irmanadas na dor, só têm uma a outra. As duas voltam a Tebas para evitar o confronto de Etéocles e Polinices. Chegando lá, porém, já é tarde demais.

Em *Antígona*, outra tragédia de Sófocles, as irmãs conversam mais longamente. No prólogo, sabe-se que os filhos de Édipo mataram-se em combate. A personagem-título conta à irmã o decreto de Creonte, tio das duas e, agora, rei tebano:

A Etéocles – dizem – determinou dar, baseado no direito e na lei, sepultura digna de quem desce ao mundo dos mortos. Mas quanto ao corpo de Polinice, infaustamente morto, ordenou aos cidadãos, comenta-se, que ninguém o guardasse em cova nem o pranteasse, abandonado sem lágrimas, sem exéquias, doce tesouro de aves, que o espreitam famintas (SÓFOCLES, 2014, vv. 23-30)

Antígona sabe que precisa honrar os mortos de sua família, manter aceso o fogo sagrado, cumprir as leis não escritas e os ritos que são de idade anterior à sua. Se os rituais fúnebres não forem seguidos, o corpo de Polinices será alimento de animais e ele não seguirá para o Hades. A necessidade de sepultamento, conforme Coulanges (1975), surgiu de uma crença muito primitiva, na qual, para a alma se fixar “na morada subterrânea destinada a esta segunda vida, era necessário, igualmente, que o corpo, ao qual a alma permanecia ligada, fosse coberto de terra. A alma que não possuísse sua sepultura não tinha morada e permanecia errante” (COULANGES, 1975, p. 13). A moça é justa, age de acordo com as tradições - não

com o decreto imposto pelo líder – e, desobedecendo a Creonte, chama Ismene para ajudá-la a enterrar o corpo do irmão.

No diálogo, Antígona desafia: “mostrarás agora se és nobre ou se, embora filha de nobres, és vilã” (SÓFOCLES, 2014, vv. 37-38), mas, embora reconheça a injustiça do decreto, Ismene está tímida e temerosa. De forma conservadora e submissa, em concordância com o que se esperava da atitude de uma mulher grega, argumenta que

Agora, restamos só nós duas; vê que morte miserável teremos, se à força da lei e à decisão soberana do tirano nos opusermos. Põe na cabeça isso, mulheres somos, não podemos lutar com homens. [...] De minha parte, rogo aos que estão debaixo da terra que tenham piedade de mim, sou forçada a isso, obedecerei a quem está no poder; fazer mais que isso não tem sentido (SÓFOCLES, 2014, vv. 37-38)

Antígona, então, afasta-se da irmã, considerando-a odiosa, e combate só. Tomada por um intenso sofrimento, sua atitude também é de clara oposição a Ismene, uma vez que a protagonista, conforme Milharesi (2014), assume “postura mais desafiadora e impulsiva, ela decide seguir suas próprias convicções” (MILHARESI, 2014, p. 37).

Não há um momento em que Antígona ofereça abertura para ouvir ponderadamente as considerações da irmã. Ela permanece irredutível trilhando seu destino trágico. Ismene, por sua vez, também não escuta os argumentos da outra. Sua atitude contrasta com a característica de heroína trágica de Antígona, porque não se rebela contra as normas impostas pelo rei.

Como a religião estava profundamente imiscuída no governo político, nas decisões das Assembleias e na preparação para a guerra, necessariamente o sacerdote era, ao mesmo tempo, o magistrado, o juiz e o chefe militar. Isto é, como rei de Tebas, Creonte representava para a cidade a mesma autoridade sacerdotal do pai para a família, e cabia a ele promover os rituais fúnebres dos cidadãos. Como responsabilidade adicional, Polinices era seu sobrinho e ele, o único homem vivo da casa. No entanto, Creonte age apenas como governante e não como parente. Já o gesto de Antígona confirma, inclusive, o potencial doméstico e feminino em rituais fúnebres.

Conforme Brandão, essa obra “é um confronto entre a consciência individual e o despotismo sofístico, Sofócles mostrou com muita clareza que a característica

básica de sua personagem central, Antígona, é o direito de opor uma verdade sem poder a um poder sem verdade” (BRANDÃO, 1993, p. 269). De fato, essa tragédia é repleta de elementos opostos ou, no mínimo, complementares: mulher e homem, casa e cidade, democracia e tirania, insubordinação e submissão, leis divinas e leis profanas. As próprias relações familiares assumem caráter de oposição entre os parentes mais próximos. A subordinação de Ismene vai de encontro à rebeldia da irmã, mas concorda com a forma de o tio Creonte liderar a cidade. Já Hêmon, filho de Creonte, enfrenta o próprio pai em defesa da noiva, sua prima Antígona. As mulheres, bem como os homens, discordam entre si.

Ao descobrir a afronta realizada pela sobrinha, Creonte segue irrefletidamente ditando ordens:

Agora, entretanto, homem não serei eu, homem será ela, se permanecer impune tamanho atrevimento. Ainda que seja filha de minha irmã, ainda que me seja a mais próxima dos que rendem culto ao Zeus doméstico, nem esta nem a mana dela escaparão da morte mais infame. Acuso aquela cúmplice desta trama (SÓFOCLES, 2014, vv. 483-490)

Capturada, Ismene se coloca ao lado da irmã, assumindo ter agido como cúmplice de Antígona, a qual nega tudo, parecendo ainda magoada, mas de certa forma protegendo a irmã. As filhas de Édipo e Jocasta discutem na frente de Creonte, ambas corajosas dessa vez. Destacamos algumas falas de Ismene para Antígona:

ISMENE: Seja! Mas vendo-te afundada em desgraça, não me peja acompanhar-te e fazer de tua sorte a minha. [...] Querida irmã, não me consideres indigna de morrer contigo e contigo homenagear o que tombou. [...] Que vida poderá agradar-me se tu me deixas? (SÓFOCLES, 2014, vv. 539-548)

Mesmo escolhendo acompanhar a irmã nas suas horas derradeiras, Ismene acredita que Antígona cometeu um erro ao cumprir as leis não escritas, as quais ela também estava submetida:

ANTÍGONA: Tu escolheste viver; eu, morrer.  
ISMENE: Sem minha advertência, não.  
ANTÍGONA: Foste sábia para uns; eu para outros.  
ISMENE: Mas no erro somos iguais (SÓFOCLES, 2014, v. 555- 57)

Ismene se junta ao lamento da protagonista e a cena enfatiza a dor e o sofrimento das duas acima dos assuntos do Estado. Cabe reconhecer que, em nenhum momento da primeira cena, em que Antígona chama a irmã para enterrar o corpo de

Polinices, Ismene se coloca radicalmente contra a argumentação dela. Pelo contrário, ela concorda com a necessidade de cumprir os ritos, mas tem medo de agir contra as determinações do rei. Conforme Foley, “ela não tenta, de início, justificar sua posição, mas apenas demovê-la [Antígona] de agir”<sup>18</sup> (FOLEY, 2001, p. 174). O erro que as iguala é, na verdade, a escolha antagônica e inevitável de seguir uma lei (não escrita) em detrimento de outra (decretada por Creonte), e de qualquer maneira desonrar os deuses, seguindo por um caminho, ou o rei, caso decidissem por outro. E, para Creonte, a moça confirma seu posicionamento: prefere morrer com a irmã. “O que de bom me oferecerá a vida sem ela?” (SÓFOCLES, 2014, v. 566). Ismene não possui um desfecho trágico na peça, na verdade, essa é sua última cena. Antígona padeceu de outra sorte: Creonte a prendeu no túmulo dos Labdácidas e lá ela se enforcou como havia feito sua mãe em *Édipo Rei*, de Sófocles.

Para Foley, a punição de Creonte possui uma motivação adicional sobre Antígona. Ora, a sentença para quem descumprisse o decreto era apedrejamento dentro da cidade, no entanto, para a sobrinha, Creonte determina:

Eu a levarei a um lugar onde nunca ninguém pisou. Vou prendê-la viva numa prisão lavrada em rocha. De alimento só terá o necessário para isentar a cidade da pecha de tratamento sacrílego. Lá ela poderá invocar a Morte, único deus a quem rende culto para não desaparecer. Do contrário, ela saberá, enfim, que é esforço inútil cultivar a Morte (SÓFOCLES, 2014, vv. 773-80)

Manter o sofrimento em vida é prolongar a dor. Morrer seria a solução para Antígona, como ela própria já havia escolhido. Creonte pretende também deixá-la sem sepultura. Sua punição parece severa demais para a insubordinação ao rei, além de representar grave afronta de uma mulher a um homem. Mas Antígona não é uma cidadã tebanos qualquer; ela é a última representante da linha real dos Labdácidas e chama a atenção do coro para isso: “Vede, senhores tebanos, a última filha, aqui, de vossa casa real. Vede os males que aqui padeço dos homens por ser piamente piedosa” (SÓFOCLES, 2014, 940-43). Segundo Foley,

Em Atenas, se um homem morresse sem filhos, era responsabilidade de parentes próximos do sexo masculino (maternos, como aqui, na ausência dos paternos) assegurar que sua filha, *epikleros*, casasse (idealmente com um

---

<sup>18</sup> Em Inglês: [she does not try at first to justify her position, but only to stir her sister to act].



parente próximo) e, no que fosse possível, produzir um herdeiro homem para a família. Como tio e guardião de Antígona, Creonte tinha a responsabilidade no caso dela, embora ele se recuse a reconhecer as reivindicações de Antígona como filha de sua irmã (486-89)<sup>19</sup> (FOLEY, 2001, p. 32)

Dessa forma, Creonte também sai vitorioso com a morte de Antígona porque passa a ocupar indefinidamente o trono de Tebas. Mas as coisas não terminam tão bem assim. Para completar o evento trágico, que se desdobra com a desmedida de Creonte, seu filho, Hêmon, atravessa a própria barriga com a espada quando encontra Antígona morta, e sua esposa, Eurídice também se suicida culpando Creonte e lançando-lhe maldições.

No teatro, conhecemos uma personagem pelo que ela se permite apresentar de si ou pelo seu confronto com outra. Em uma relação fraterna, um irmão/ irmã também só pode ser definido a partir de uma comparação, porque a fraternidade só existe em relação ao outro/ outra. A partir daí, verificam-se as possibilidades de similaridade e diferença. Em sua leitura das relações fraternas na mitologia grega, Milharesi cita Vidille, o qual entende que

Ismene pode ser considerada como uma personagem complementar a Antígona, um referencial mais ou menos obscuro de normalidade diante da tumultuosa ação da irmã (Antígona), aquela sim, autora de ações provocativas que levam ao leitor ou espectador a se posicionar de maneira a aprovar ou rejeitar suas ações de acordo com ponto de vistas pessoais (VIDILLE, 2002 apud MILHARESI, 2014, p. 80)

Semelhante leitura pode ser feita para mais duas irmãs retratadas em outra obra de Sófocles. Segundo Brandão,

Na tragédia *Electra*, de Sófocles, Crisótemis surge como participante do “drama”, mas comporta-se de maneira muito semelhante a Ismene de Antígona. Ambas, Crisótemis e Ismene, têm a mesma filosofia de vida: para se viver livremente é necessário curvar-se diante dos poderosos... Electra, como Antígona, é de outra têmpera. Dobrar-se nunca! (BRANDÃO, 1993, p. 334)

---

<sup>19</sup> Em inglês: [In Athens, if a man died without sons, it was the responsibility of close male relatives (maternal relatives in the absence, as here, of paternal ones) to ensure that his daughter the *epikleros* married (ideally to a close relative) and, where possible, produced a male heir for the family line. As Antigone's uncle and guardian, Creon has this responsibility in her case, although he explicitly refuses to recognize Antigone's claims as his sister's child (486–89).]

Algumas contraposições a esse autor devem ser feitas, no entanto. Antígona é protetora, de caráter leal e amoroso, preocupada com os ritos e disposta a morrer pelos deuses em que acredita, enquanto Electra, nas três tragédias em que aparece, é a vingadora da morte do pai, que passa a viver uma excessiva lamentação pelo crime praticado pela mãe<sup>20</sup>. Ela está disposta a cair também, mas pelo direito de vingar o pai. Ambas, no entanto, querem persuadir as irmãs a ajudá-las. Para Foley,

Antígona e Electra de Sófocles, (em contraste com suas irmãs menos heroicas, Ismene e Crisótemis), quando enfrentam uma situação extrema, também desvalorizam o casamento em favor de outra prioridade, nesse caso, as obrigações com o parente. Ambas são, ou acreditam (Electra) brevemente que são, filhas sem irmãos (*epikleros*), que, por normas clássicas, têm a obrigação de produzir crianças para o *oikos*<sup>21</sup> (FOLEY, 2001, p. 125)

Portanto, Antígona e Electra, se veem impelidas a agir para cumprir um direito inalienável da família, ao mesmo tempo em que negam cumprir com uma obrigação também usual.

No mito, ao retornar a Argos, Agamêmnon foi morto por Egisto e Clitemnestra. Ambos reinam livremente na cidade, porém temerosos do retorno de Orestes, filho mais jovem do antigo rei, legítimo herdeiro do trono e que tem obrigação, por ser homem, de vingar a morte do pai. Foley compara as relações de vingança na Grécia Antiga com o estudo de Deliyanni sobre as comunidades rurais da Córsega, na modernidade.

É importante ressaltar que enquanto a vingança era um direito e uma obrigação para os homens, para as mulheres, só valia o primeiro caso. Apenas se elas desejassem mergulhar nos perigos da vingança é que se colocariam diretamente em risco por isso. Na prática, de todo modo, mulheres se envolveriam diretamente na realização da vingança apenas se não houvesse mais parentes homens... ou se tais parentes se declarassem relutantes a assumir a responsabilidade pela vingança<sup>22</sup> (DELIYANNI, 1985 apud FOLEY, 2001, p. 162)

<sup>20</sup> Na *Electra* de Sófocles, ela ainda mora no palácio em constante luto, mas em Eurípides, a personagem sofre um castigo, conforme veremos mais adiante.

<sup>21</sup> Em Inglês: [Sophocles' Antigone and Electra (in contrast to their less heroic sisters, Ismene and Chrysothemis) also, when faced with an extreme situation, devalue marriage in favor of another priority, in this case obligations to kin. Both are, or briefly believe they are (Electra), brotherless daughters (*epikleroi*), who thus by classical standards have an obligation to produce children for their *oikos*].

<sup>22</sup> Em Inglês: [It is important to stress that while vendetta was both a right and an obligation for men, for women only the former was the case. Only if they wished to undergo the hazards

Na obra de Sófocles, Electra aguarda no palácio, como serva e sem direitos, a volta do irmão para que se consuma sua vingança. Enquanto isso não acontece, ela passa os dias lamentando o crime praticado por sua mãe. Segundo Foley (2001), seu papel na vingança, por ora, é manter viva a causa de Orestes, através de um esforço público de repetidos lamentos pelos quais ela mantém a comunidade unida contra os usurpadores do trono. As mulheres mais idosas que compõem o coro lhe dizem: “Não só a ti entre os mortais, Electra, a dor aflige e tira quietude; nisto pareces muito mais sensível que tuas queridas irmãs – Crisótemis e Ifiânassa -, acomodadas no palácio de nossos soberanos” (SÓFOCLES, 1992, vv. 154-159). Segundo Grimal, Ifiânassa era uma “das filhas de Agamêmnon, na forma mais antiga da lenda. [...] Inicialmente distinta de Ifigênia, acabou por se confundir com ela” (GRIMAL, 1997, p. 245). Na tragédia, ela não está representando o mesmo papel de Ifigênia porque, nessa altura dos acontecimentos, cria-se que Ifigênia estava morta e, realmente, não se falará mais dela na tragédia de Sófocles. Crisótemis ganha lugar na ação quando vai levar algumas oferendas para o túmulo do pai, a mando de Clitemnestra. Com roupas finas e bem cuidadas, contrastando com as de Electra, aquela fala para a irmã:

Por que vieste novamente, irmã, gritar e lamentar-te assim às portas do palácio? Não aprendeste, decorrido tanto tempo, que o ódio apenas nutre inúteis esperanças? Sabes que também soffro com nossa desdita; mostrar-lhes-ia, se pudesse, meu repúdio, mas na desgraça é preferível ser prudente e não premeditar quiméricas vinganças. Ah! Se pensasses de maneira semelhante! Sei que a justiça não está comigo, irmã; está contigo, mas se quero viver bem devo curvar-me aos detentores do poder (SÓFOCLES, 1992, vv. 316-327)

Assim como Ismene, Crisótemis se diz prudente, mas ela parece menos tímida e insegura. Apesar de também assumir uma postura de submissão, a irmã de Electra é movida por sentimentos menos relacionados com medo e consciência de sua condição feminina, a não ser pelo trecho em que diz: “Ainda ignoras que és mulher, que não és homem, e tua força é bem menor que a força deles, e que a fortuna de teus inimigos cresce enquanto a nossa cai e se reduz a nada?” (SÓFOCLES, 1992,

---

of vendetta would they be placed at direct risk by it. In practice, however, women would become directly involved in the accomplishing of vendetta only if there were no male relatives . . . or if such male relatives declared themselves unwilling to assume responsibility for vendetta].

vv. 996-999). Por ser vaidosa, Crisótemis se mostra mais interessada na vida rica do palácio que disposta a sofrer a mesma sorte de Electra, e a raiva que esta sente da primeira é de tempos anteriores à ação encenada. Toda a cena das irmãs se caracteriza pela tentativa de convencimento de uma sobre a outra, pelo argumento da lamentação e da ética da vingança, para agir na ausência de parentes homens.

À alegação de que também sofre com a desdita das duas, Electra responde com mágoa: “a mim, porém, que tudo faço por teu pai, para vingá-lo, não me dás apoio algum e tentas impedir até a minha ação! [...] Teu ódio, esse vive apenas em palavras; de fato, segues os algozes de teu pai” (SÓFOCLES, 1992, vv. 338-340). Antígona também diz algo semelhante para Ismene quando esta aparece no confronto com Creonte: “Os atos, estes a Morte e os lá debaixo os conhecem, quanto à solidariedade não a quero só com palavras” (SÓFOCLES, 2014, vv. 542-543). As personagens das duas tragédias não se parecem tanto quanto acredita Brandão, mas a relação fraterna, durante o drama, possui inegável similaridade.

Crisótemis respeita o culto aos mortos. Ela atende ao alerta da irmã de que as oferendas que leva ao túmulo do pai em nome da assassina dele não serão bem recebidas pelo morto e resolve levar libações diferentes das encomendadas. Voltando da sepultura de Agamêmnon, ela está feliz porque tem certeza de que os cabelos que foram depositados lá são de seu irmão Orestes, a quem todos julgavam morto devido a notícias recentes. Electra convence a irmã de mais esse infortúnio e passa a persuadir Crisótemis a ajudá-la em sua vingança dizendo-lhe que Egisto jamais permitirá que contraiam matrimônio ou tenham filhos, por temer que um dia os descendentes de Agamêmnon venham vingar a morte do avô. Electra ainda apela para a vaidade da irmã:

Pensa na fama imorredoura que há de vir para ti mesma e para mim se me seguireis. Parece até que estou ouvindo desde agora as expressões de conterrâneos e estrangeiros elogiando-nos, unânimes, ao ver-nos: ‘Olhai, amigos, as irmãs que, sós e frágeis, salvaram a casa paterna ameaçada! [...]’. Vamos, amiga! Unamo-nos! Tem fé em mim! Irás lutar por teu irmão e por teu pai e aliviar teus males e pôr fim aos meus! Só os covardes podem viver desonrados! (SÓFOCLES, 1992, vv. 970-988)

Novamente as irmãs protagonizam um diálogo pleno de argumentação de ambos os lados, após o qual Crisótemis sai de cena para não retornar na tragédia. Essa personagem não aparece na *Electra*, de Eurípides, nem na Oréstia, de Ésquilo.

Electra não devia estar mentindo sobre a fama imorredoura que haveria de vir para as duas. De acordo com Deliyanni, nos casos modernos no Mediterrâneo, em que a mulher realizava diretamente a vingança, na ausência de um parente do sexo masculino, “ela teria, então, plenos direitos a todos os privilégios desfrutados tradicionalmente pelos homens na sociedade Corsa, ou seja: ela seria honrada porque a restauração da reputação do clã foi alcançada por ela”<sup>23</sup> (DELIYANNI, 1985 apud FOLEY, 2001, p. 162). Em contrapartida, a mulher passava a ser vista como uma potencial vítima de vingança pelos inimigos do clã, principalmente porque ela assumiu o papel masculino, quando não havia mais homens na sua família.

Como vimos, nas relações desses dois pares de irmãs algo entre elas se rompeu ou se romperá ao longo da ação. Quebra de confiança, perda de cumplicidade, esquiva, abandono, decepção de uma pela inércia da outra em não honrar o que a primeira considera mais sagrado: os rituais religiosos e o direito da família. Podemos chamar essa dinâmica de rompimento brando, o qual logo será restaurado, uma vez que não há, nas tragédias gregas analisadas, casos de agressão física entre irmãs. Os embates violentos e a completa falta de amor encontram exemplos nas relações entre irmãos homens.

---

<sup>23</sup> Em Inglês: [she would then be fully entitled to all the privileges enjoyed traditionally by males in Corsican society; that is, she would be honoured because of the restoration of clan repute achieved by her.]

### 3.2 ENTRE IRMÃOS

*Filha de Zeus, concede-me que do meu braço parta o dardo vitorioso que há de penetrar no peito de meu irmão. (EURÍPIDES, 2005, vv. 1371-76)*



Figura II - Fronte da urna funerária etrusca feita no século 2 a.C.  
Fonte: Museum-Lapidarium de Maffei, em Verona (Itália)

*Os sete contra Tebas* é, de acordo com Schüler, a última tragédia de uma trilogia perdida sobre o ciclo tebano, em que

Buscando anular o anátema paterno, os filhos [de Édipo] resolvem governar alternadamente. Transcorrido um ano, Etéocles entregaria o governo ao irmão, devendo este cumprir mandato da mesma duração. Este arranjo evitaria a guerra. Etéocles, seduzido pelo poder, rompe o acordo. Polinice decide apoderar-se do que é seu à força, auxiliado por outros seis generais (SCHÜLER, 2007, p. 15)

A invasão de Polinices a Tebas comandando o exército argivo é tema dessa peça esquiliana. Para Aristóteles, “o evento patético acontece entre pessoas que se querem bem, por exemplo, um irmão mata ou está a ponto de matar outro, ou o filho ao pai, a mãe ao filho, o filho à mãe, ou se comete alguma monstruosidade semelhante, aí temos o que buscar” (ARISTÓTELES, 1988, p. 33). A disputa mortal dos dois irmãos representa o tipo de acontecimento que causa temor ou pena na audiência ou no leitor: eles matam um ao outro, o que encerra o conflito.

Etéocles é soberano em Tebas. Sua consciência, enquanto rei, permite-lhe compreender que, se tudo vai bem, as glórias serão dirigidas aos deuses, entretanto, se algo for mal, sobre ele cairão todas as responsabilidades. Dessa forma, convoca todos os cidadãos para se armarem e se prepararem para o combate. Há rumores

da chegada de um exército invasor, e as notícias trazidas pelo mensageiro não são melhores. Sete generais decididos já cumpriram rituais religiosos e pediram proteção aos deuses da guerra, Ares, Ênio e Terror. Cada um em uma porta da cidade, são eles<sup>24</sup>: Tideu, Capaneu, Etéoclo, Ipomedonte, Partenopeu, Anfiarau e, finalmente, conforme o mensageiro anuncia,

o atacante da sétima porta, teu próprio irmão. Que maldições lança contra a cidade, que desgraças lhe deseja! Tomadas as torres, proclamado Senhor desta terra, entoado o hino báquico da vitória, promete enfrentar-te ou para te matar, ainda que isso lhe custe a vida, ou para te banir vivo e desonrado como paga justa por aquilo que tu lhe fizeste. É o que proclama. Roga aos deuses de sua gente e de seu país que ouçam as preces dele, concedam-lhes completo cumprimento, o forte Polinice (ÉSQUILO, 2007, vv. 631-641)

Etéocles compreende que sua família, a família de Édipo, é objeto de ódio divino e que as maldições proferidas por seu pai estão se cumprindo. Segundo Grimal (1997), a rivalidade desses irmãos surgiu a partir de uma tripla maldição de Édipo<sup>25</sup>. Quando tomaram ciência da desgraça do pai, em vez de se compadecerem, insultaram-no três vezes. Primeiro Polinices pôs “a mesa de prata de Cadmo, com a sua taça de ouro – o que era um meio de ridicularizar e de lembra-lhe [Édipo] de seu crime” (GRIMAL, 1997, p. 386). O pai, então predisse que os filhos jamais viveriam em paz, nem na terra nem depois da morte. Em seguida, após um sacrifício, em vez de um bom pedaço de carne, os irmãos serviram-lhe com ossos da vítima, no que ele respondeu que um mataria o outro. Por fim, Etéocles e Polinices prenderam Édipo “numa masmorra escura para o fazerem cair no esquecimento e lhe recusaram as honras que lhe eram devidas. Predisse-lhes [o pai], então, que partilhariam a herança de armas na mão” (GRIMAL, 1997, p. 386).

Nem por isso Etéocles retrocede, acredita que a Justiça esteja do seu lado, pois quanto ao irmão,

nem ao sair do escuro do ventre materno, nem nos verdes anos, nem quando amadurecia, nem quando o pêlo se espessou no queixo, a Justiça designou-

<sup>24</sup> N'As *fenícias*, de Eurípides, alguns desses nomes variam. O preceptor apresenta os invasores argivos para Antígona, nesta ordem: Hipomedon, Tideu, “marido da irmã da mulher de Polinice”, que não é nomeado, mas tudo indica que se trate de Etéoclo, Partenopeu, Polinice – que acompanha Adrasto -, Anfiarau e Capaneu.

<sup>25</sup> Em Sófocles, a maldição foi proferida em Colono a Polinices porque os filhos haviam se recusado a defender o pai quando Creonte o baniu de Tebas. Grimal (1997) também comenta esta versão.

se a dirigir-lhe a palavra. Como poderia a Justiça assisti-lo agora, quando ataca o território pátrio com ação criminosa? [...] Fiado nisso, eu mesmo o enfrentarei. Rei contra rei, irmão contra irmão, firme! (ÉSQUILO, 2007, vv. 664-675)

Quase suplicando, o Corifeu alerta que a morte de homens do mesmo sangue que se aniquilam é uma mancha que jamais envelhecerá. Mas Etéocles não cede e se encaminha à sétima porta para enfrentar Polinices.

A perspectiva do irmão mais novo<sup>26</sup> é, dessa forma, apresentada por Ésquilo. Sua posição é difícil, pois vive a contradição de quem se preocupa com a cidade e consigo mesmo. Conforme Schüller,

Etéocles gostaria de receber homenagens que sobem aos deuses. Não age com a mesma segurança de seu pai no início da tragédia Édipo Rei, de Sófocles. Faltam-lhe feitos passados em que apoiar-se. Já não há tempo para consultar oráculos. Etéocles se sabe só. Tomou a cidade por um ato de violência. Não tem a quem recorrer (SCHÜLER, 2007, p. 15)

Para o rei, Tebas está assumindo a sensibilidade feminina de uma mulher atacada. Os cidadãos, desesperados, fogem, gritam e rezam em vigília. O tirano acredita que a religiosidade é dever dos homens pela relação que ela possui com as guerras e com o militarismo, mas o apego aos deuses tem efeito em longo prazo, e sua causa é urgente. Etéocles exige que o povo se acalme, que pegue em armas para o confronto e manda a representante – o Corifeu – se calar. Segundo Schüller, o filho de Édipo

torna-se ridículo pela severidade excessiva: morte por apedrejamento a quem não se submeter a ordens suas. Como manter aguerrido um exército intimidado? Enquanto os atacantes fazem um pacto de guerra voluntário, Etéocles comanda uma cidade submetida ao medo (SCHÜLER, 2007, p. 17)

Lembra bem a tirania do tio Creonte que o sucede no poder e que, mesmo depois de sua morte, o defende. O racional filho de Édipo só se perturba quando fica sabendo

---

<sup>26</sup> As referências divergem quanto à ordem de nascimento de Etéocles e Polinices. Por vezes, aquele é apresentado como o primogênito e, por isso, ocupa o trono antes do irmão; no entanto, fica a dúvida sobre o porquê de aceitar a permuta se já era seu direito governar, sem a necessidade de acordo. Caso Polinices fosse o primogênito, a questão que não se responde é: por que ele cederia o primeiro ano de reinado para Etéocles? Gustavo Barcellos (2010), falando sobre o arquétipo fraterno em diversos mitos, diz que os filhos de Édipo são gêmeos, mas não apresenta a fonte dessa afirmação. Apesar de parecer improvável, devido à falta de confirmação, é o que explicaria o acordo de alternância do governo de Tebas se, tradicionalmente, deveria ser incumbência do primogênito.



que o irmão está entre os invasores. Nesse momento, é o coro quem recomenda juízo. Conforme Foley, Etéocles

torna-se impermeável à persuasão, irrevogavelmente começa a cumprir o que ele sente ser o destino lhe aguardando por disposição divina. O coro de mulheres tenta dissuadi-lo, pedindo-lhe que as escute por todos os seus desgostos (712). Repetidamente incentiva-o a controlar sua emoção e a considerar o que ato de poluição do fratricídio fará com a cidade que ele estava previamente tão ansioso por proteger (679–82, 694, 718, 734–37)<sup>27</sup> (FOLEY, 2001, p. 48)

Ao retorno do mensageiro com a notícia de que os irmãos jazem abatidos por golpes recíprocos, o coro de mulheres lamenta que a terra tenha bebido “o sangue real dos guerreiros, irmanados também na morte” (ÉSQUILO, 2007, vv. 820-21) e compara Etéocles e Polinices em grau de igualdade: ambos empenharam projeto ímpio e provocaram angústias e padecimentos à cidade que deveriam honrar.

Polinices não entra em cena em *Os sete contra Tebas*. Sua presença, no entanto, paira sobre o irmão como um antepassado furioso que não foi honrado no culto aos mortos. Já n’*As Fenícias*, de Eurípides, seus diálogos demonstram agitação interior. A peça é exemplo da liberdade que os tragediógrafos tinham de adaptar o mito pelo bem da arte. Após descobrir a relação incestuosa com a mãe, Édipo furou os próprios olhos e se recolheu no palácio, mas Jocasta não se suicidou, pelo contrário, viveu para ver a batalha entre os filhos. Em Eurípides, Polinices é o irmão mais novo, o que justifica que Etéocles esteja no poder no primeiro ano do revezamento em cumprimento às leis de sucessão. Daí por diante, a história se mantém como apresentada anteriormente.

Segundo Schüller, n’*As Fenícias*, Polinices é “um guerreiro intimidado. Confia desconfiado. E com razão. O pacto de alternância no poder foi rompido. Quem lhe garante agora que a trégua será respeitada? Polinice pisa território inimigo em sua própria cidade” (SCHÜLLER, 2005, p. 21) e sua chegada representa uma viagem ao passado, um retorno puro à infância e ao colo da mãe.

Atravessei a cidade de espada na mão. Minha cabeça girava em círculo. Uma coisa me animava: a trégua aliada à confiança que deposito em ti, isto me

<sup>27</sup> Em Inglês: [he becomes impervious to persuasion, irrevocably set on carrying out what he feels to be a destiny lying in wait for him by divine contrivance. The chorus of women tries to dissuade him, asking him to give heed to women for all his dislike (712). It repeatedly urges him to control his emotion and to consider what the polluting act of fratricide will do to the city he was previously so eager to protect (679–82, 694, 718, 734–37)].

introduziu nas muralhas dos meus ancestrais. Em pranto, eu vim para rever enfim meu palácio, os altares dos meus deuses, a escola em que fui educado e as águas de Dirce. [...] Cruel é o ódio, mãezinha, que ataca pessoas do mesmo sangue porque separa o inseparável (EURÍPIDES, 2005, vv. 363-69)

Mais adiante, ele continua pedindo: “O fim dos meus tormentos, mãezinha, depende de ti, reconcilia-me com os amigos da minha gente” (EURÍPIDES, 2005, vv. 435-36). Entretanto, é na frente de Jocasta que os irmãos, em vez de reconciliarem-se, enfrentam-se com palavras. Os dois argumentam, a mãe intervém. Outra vez Etéocles se mostra ambicioso e tirano, expulsa o irmão com ameaça de morte e o proíbe de se dirigir aos deuses da cidade e à sua própria família. No ápice da discussão, Polinices está ainda mais humilhado; no lugar do medo inicial, resolve ameaçá-lo:

POLINICE: Diante de que torre estarás?  
 ETÉOCLES: Por que me perguntas isso?  
 POLINICE: Eu te enfrentarei para te matar.  
 ETÉOCLES: O desejo de aniquilar-te me inflama [...]  
 POLINICE: Em breve, minha espada sairá da inércia. Chamo a terra que me nutria e os deuses como testemunhas. [...] A esperança ainda não dorme. Fiado nela espero matar o usurpador e governar Tebas, minha terra (EURÍPIDES, 2005, vv. 621-35)

Para Schüller (2010), os irmãos provocam a destruição da cidade, movidos por interesses individuais e, dessa forma, justificam a maldição que Édipo lançou sobre eles. Antes do enfrentamento, Etéocles pede conselhos a Creonte e decide nomear sete generais para defenderem as sete portas de Tebas. Ao se retirar para as providências, ele fala ao tio:

Espero que meu irmão me enfrente. A lança guerreira decidirá nossa contenda. Matarei quem veio para devastar esta terra. Do casamento de minha irmã Antígona com teu filho Hemon, se a sorte me for adversa, cuida tu. [...] Se minha causa triunfar, o corpo de Polinice jamais deverá ser sepultado em solo tebano. Morte a quem o sepultar, ainda que seja íntimo meu (EURÍPIDES, 2005, vv. 754-777)

Sabemos que Creonte não vai honrar a primeira ordem de Etéocles, mas a segunda, sim. Também não vai cumprir o oráculo de Tirésias, o velho adivinho, derramando na terra o sangue de seu filho, Meneceu, para o sucesso de Tebas na guerra contra os Sete Chefes. A recomendação é clara: o sacrifício deve ser realizado no mesmo lugar em que o dragão de Ares – morto por Cadmo – vigiava as águas de Dirce. A maldição dos Labdácidas é antiga e perene. N’As *Fenícias*, Meneceu não atende

Creonte, que diz para ele fugir, e se entrega para salvar a cidade. Segundo Grimal, em

outras tradições, Meneceu foi devorado pela Esfinge, ou então o próprio Creonte o sacrificou. Foi perto do seu túmulo que Etéocles e Polinices se defrontaram no duelo fatal. Sobre o túmulo de Meneceu nasceu uma romãzeira, cujos frutos têm a cor de sangue (GRIMAL, 1997, p. 303)

N'As *Fenícias*, Antígona conta a Édipo que Jocasta encontrou “os filhos na porta de Electra, que se abre aos campos cobertos de lótus” (EURÍPIDES, 2005, vv. 1570-71). A guerra é favorável a Tebas. O ódio dos filhos de Édipo é tanto que, mesmo dispersada a invasão, os dois vão enfrentar-se em combate. Etéocles é ferido na perna e atravessa o ombro de Polinices com a espada. Em seguida, enfia a espada no ventre do irmão.

Dobrado sobre as tripas, Polinice, o infeliz, cai num rio de sangue. Etéocles, triunfante, vitorioso na batalha, atirou a espada ao solo [...]. Restava a Polinice ainda um último alento. Não tinha largado o ferro na queda fatal, moveu-se num derradeiro esforço e o enfiou no fígado do irmão [...] Caíram um perto do outro sem resolver a pendenga (EURÍPIDES, 2005, vv. 1414-24)

De modo geral, podemos dizer que “o relacionamento com um irmão de sangue traz a particularidade e o sentimento de algo que está dado com o destino, que está destinado” (BARCELLOS, 2010, p. 17). Trata-se de um vínculo contraditório que é permanente e, ao mesmo tempo, não é; que, a princípio, implica dependência, entretanto que pode levar a mútua rejeição; que não é escolhido, mas não chega a ser descartável. Similaridade e diferença. As particularidades de Etéocles e de Polinices lançaram os dois ao desafio da convivência horizontal, da relação simétrica. Se o convívio dos dois fosse sereno desde sempre, não haveria necessidade de um deles lançar-se no exílio para que o outro reinasse.

A fundação de Tebas, bem como diversos outros mitos fundacionais indo-europeus, envolve a história de dois irmãos, que considero interessante contar apenas a título de exemplo. Anfíon e Zeto, por exemplo, conforme Grimal (1997), eram filhos de Zeus e Antíope criados por um pastor. O primeiro recebera uma lira de Hermes, e o segundo aprendeu as artes violentas e manuais: luta, agricultura e pecuária. O mito conta “que os dois jovens costumavam discutir acerca dos méritos respectivos das suas artes” (GRIMAL, 1997, p. 28) e que se juntaram para vingar a mãe, feita de escrava pelo próprio irmão e pela cunhada durante anos. Após matarem os algozes de Antíope, os irmãos rodearam a cidade de muralhas e

reinaram em Tebas. Dois irmãos fundam a cidade. Segundo Barcellos, a *fratria* era “na Grécia Antiga, cada um dos grupos em que se subdividiam as tribos atenienses, ou seja, o grupo de clãs que apresentam características similares. A similaridade constrói a diferença” (BARCELLOS, 2010, p. 25). A *fratria* funda a *pólis*. A falta de fraternidade a destrói<sup>28</sup>. A rivalidade entre irmãos é como uma ferida na igualdade que compartilham e gera um conflito sem possibilidade de resolução. A irmandade, a igualdade e a simetria dão lugar ao autoritarismo e às relações de poder e opressão.

Jocasta e Antígona surgem desoladas no local do fratricídio. Ao perceber as duas, Polinices murmura: “Este é o nosso fim, mãezinha, deploro-te, como deploro esta irmã e o irmão morto. Éramos amigos. Odiou-me, então. Mesmo assim, o quero como amigo” (SÓFOCLES, 2005, vv. 1443-46). Segundo Milhares, esse é “o primeiro momento em que [os irmãos] se equilibram e que podem dividir algo: a morte” (MILHARES, 2014, p. 96). A mãe, desesperada, enterra a espada dos mortos no próprio pescoço. Mas a maldição dos Labdácidas ainda estava longe de acabar.

---

<sup>28</sup> Gustavo Barcellos lembra que Castor e Pólux fundaram Troia; Rômulo e Remo, Roma; e Caim, Enoc (BARCELLOS, 2010, p. 25).

### 3.3 ENTRE IRMÃO E IRMÃ

*ELECTRA: Sofri demais, mas hoje estás comigo! Desfruto a claridade, meu irmão, dessa tua presença tão querida [...] (SÓFOCLES, 1992, vv. 1275-77)*



Figura III - Electra e Orestes, escultura de mármore do século I a.C  
Fonte: Columbia College, Nova York (EUA)

Nas tragédias que tratam do ciclo tebano, é notório o temor de Polinices de não receber túmulo após a morte. Em *Édipo em Colono*, ele parte para a guerra em Tebas, mas não sem antes pedir a Antígona e Ismene: “Minhas queridas irmãs, testemunhastes as duras imprecações de nosso pai. Pelo amor dos deuses, se

estas maldições se cumprirem e se vos for dado retornar ao palácio, não permitais que me desonrem, não me negueis homenagens funerárias” (SÓFOCLES, 2010, vv. 1405-1410). O mesmo acontece n’As *Fenícias* quando, no leito de morte, ele se dirige a Jocasta e Antígona “Sepulta-me tu, minha mãe, e tu, minha querida irmã, em solo pátrio. Tranquilizai a cidade exaltada. Seja este quinhão na terra de meus antepassados, já que o palácio está perdido” (EURÍPIDES, 2005, vv. 1447-1450). Em *Os sete contra Tebas*, Polinices não aparece em cena, mas o comprometimento de Antígona está claro nos últimos versos da tragédia.

ANTÍGONA: Onde os sepultaremos?

ISMENE: No lugar que mais os honre.

ANTÍGONA: Pelo que sofreram, descansem junto a nosso pai (ÉSQUILO, 2007, vv. 1001-03)

Também N’As *Fenícias*, a jura é proferida pela fidelíssima filha de Édipo no momento em que está conduzindo o velho e cego pai, expulso por Creonte, para fora de Tebas “Ainda que isso me custe a vida, eu o sepultarei, protegida pela escuridão. É meu dever” (EURÍPIDES, 2005, vv. 1745-1746). O medo de Polinices é, pois, o mesmo da irmã: o de que ele vague pela terra eternamente, conforme a crença dos gregos naquela época. Como já vimos,

Toda a antiguidade via-se persuadida de que, sem sepultura, a alma vivia desgraçada e que tão-só pelo seu enterramento adquiria a felicidade para todo o sempre. Não era pela ostentação da dor que se oficiavam as pompas fúnebres, mas para repouso e felicidade da alma do morto (COULANGES, 1975, p. 13)

A privação de sepultura era, pois, um castigo terrível, previsto em lei e aplicado aos grandes culpados de um crime.

No encontro de Antígona e Polinices, em *Édipo em Colono*, em muitos momentos a moça assume tom maternal para aconselhar o irmão:

ANTÍGONA: Pensa, filho, que lucras com o ódio? Que recompensa te pode trazer a destruição de tua pátria? [...]

POLINICE: Não deixarei transparecer fraqueza. Um general de valor proclama coragem e não covardia.

ANTÍGONA: Então, filho, é essa a tua decisão?

POLINICE: Não procures me demover. Importa que eu siga este caminho para a desdita, para o abismo. Assim o determinaram meu pai e as Erínias de sua devoção. Zeus vos tenha em suas mãos se vos restar uma lágrima para umedecer minha sepultura. Vivo não me tereis mais. Recebam (sic) minhas despedidas. O brilho de vossos olhos nunca mais o verei.

ANTÍGONA: Só me resta chorar.

POLINICE: Não chores por mim.

ANTÍGONA: Quem me estanca as lágrimas, se te vejo partir para a morte certa, mano? (SÓFOCLES, 2010, vv. 1421-40)

Nessa conversa, observamos como dois universos se confrontam diferentemente na fratria mista. O masculino comumente é visto como o lugar da honra, da violência, da morte. O universo feminino é o da ternura e da paz. Para além dessa perspectiva estereotipada, notemos como a diferença de gênero numa relação fraterna estabelece certa solidariedade entre os pares. Antígona chama Polinices de filho e, mesmo discordando, eles não se enfrentam.

N'As *Fenícias*, Antígona traz, do local da batalha até Édipo, os corpos dos seus parentes mortos: “Três corpos eu trago, três corpos meus, vestidos de sangue. Esta é minha mãe; estes, meus irmãos” (EURÍPIDES, 2005, vv. 1500-03). Ela já se mostra preocupada com os rituais de libação que terá de cumprir: “Sobre quem depositarei a primícia dos meus cabelos votivos? Sobre os seios que me amamentaram maternos? Sobre os corpos dos meus irmãos, desfigurados por feridas cruéis?” (EURÍPIDES, 2005, vv. 1524-27). Ainda nessa obra, dá-se o primeiro embate com Creonte, no sentido cronológico dos acontecimentos. Ele deixa claro à sobrinha que os decretos sobre o infortunado corpo de Polinices representam a vontade de Etéocles.

O ritual de sepultamento, na perspectiva de Coulanges, via de regra, devia ser promovido por um homem da família, mas sendo Antígona a única parenta disposta a fazê-lo, bem depressa ela encontra argumentos para tanto, o que a torna ainda mais corajosa nesse contexto da tragédia de Sófocles que leva o nome da heroína. No entanto, já vimos que a presença de mulheres nos ritos religiosos, inclusive fúnebres, era frequente e fundamental no contexto helênico. Conforme Foley,

Os funerais aristocráticos do período arcaico na Grécia, conforme mostrado em Homero ou em pinturas de vasos, eram grandes ocasiões públicas. A lamentação, especialmente lamentação por mulheres, desempenhava um proeminente papel em cada etapa: na vigília ou *prothesis*, durante a *ekphora*, na qual o corpo era levado por carruagem ao lugar da sepultura, e no próprio túmulo. Essas lamentações envolviam não só os membros da família, mas eram contratadas pranteadoras que eram conhecidas por sua competência em induzir o sofrimento<sup>29</sup> (FOLEY, 2001, p. 22)

<sup>29</sup> Em Inglês: [Aristocratic funerals of the archaic period in Greece, as pictured in Homer or vase paintings, were grand public occasions. Lamentation, especially lamentation by women,

Desse modo, a presença das mulheres nos rituais de sepultamento, não só era autorizada, como fundamental para o cumprimento da liturgia. Na medida do possível, devido à sequência de eventos trágicos que ocorreram com sua família, Antígona cumpre os rituais fúnebres de cada ente: “querida ao pai, muito querida a ti, mãe, querida a ti, caríssimo irmão. Íeis morrendo, e eu, com minhas próprias mãos, vos lavei, vos cobri e vos administrei libações” (SÓFOCLES, 2014, vv. 898-902). Como mulher, Antígona leva até as últimas consequências sua obrigação religiosa de prantear o irmão.

Agora, Polinice, por haver tratado teu corpo, recebo esta paga. Contudo, eu te honrei devidamente aos olhos dos sensatos. Se eu fosse mãe e vítima fosse um de meus filhos, se meu marido se corrompesse morto, eu não teria realizado este trabalho contra a determinação dos cidadãos. Obediente a que norma digo isso? Morrendo meu esposo, poderia ter outro, filhos outro homem, perdendo um, poderia dar-me, mas irmão, visto que pai e mãe se foram recolhidos à Morte, jamais será possível que outro floresça. Esta é a lei que me orienta (SÓFOCLES, 2014, vv. 902-13)

Dessa forma, a relação fraterna com a vítima ganha outra dimensão. Antígona não arriscaria a própria vida, não abriria mão de contrair matrimônio, perder a virgindade e ter filhos para render a última homenagem a qualquer parente. Apenas ao último irmão porque, mortos os pais, ela jamais terá outro. O laço fraterno se tornou o único vínculo com a família natal, a única relação que ela efetivamente possui com alguém.

O dilema de Antígona reside entre duas responsabilidades para com a família natal. A primeira de enterrar o irmão para cumprir a tradição à qual está ligada por toda a vida, e a segunda de se casar para não interromper a linhagem dos Labdácidas e gerar um herdeiro legítimo para o trono. Conforme Foley, “A filha virgem tinha uma responsabilidade primordial com sua família e sua lareira antes do seu casamento, e continuava a ter essa responsabilidade mesmo depois de cedida à outra família para casar”<sup>30</sup> (FOLEY, 2001, p. 175). Dessa maneira, também parece despropositado o comentário de Coulanges de que o nascimento de uma filha na

---

played a prominent role at every stage: at the wake or *prothesis*, during the *ekphora* in which the body was carried by chariot to the grave site, and at the grave site itself. These lamentations often involved not only family members but hired mourners who were known for their competence in inducing grief]

<sup>30</sup> Em Inglês: [A virgin daughter had a primary responsibility to her family and its hearth before her marriage, and continued to have a responsibility to that family even after she was lent in marriage to another family].



família não satisfazia o intuito do casamento, pois ela não poderia dar sequência ao culto, uma vez que se casaria um dia e deveria render homenagens a outros deuses, aos deuses da família do esposo.

Era, pois, o filho que era sempre esperado, quem era necessário; era o filho por quem a família, os antepassados e o fogo sagrado reclamavam. [...] mais tarde devia oferecer os sacrifícios, o banquete fúnebre, e, pelo seu culto, preservar a religião doméstica. Assim, no velho Ésquilo, o filho aparece como o salvador do lar paterno (COULANGES, 1975, p. 43)

O autor se refere à tragédia *Coéforas*, em que Orestes, filho de Agamêmnon, retorna a Argos para vingar a morte de seu pai, provocada pela própria mãe, Clitemnestra, e o amante dela, Egisto.

À beira do túmulo de Agamêmnon, Orestes faz uma prece a Hermes, a Zeus e ao próprio pai para que lhe sejam aliados em sua intenção. Ele oferece seus cabelos em sinal de luto um pouco antes de perceber a aproximação de um grupo só de mulheres que portam libações funerárias, as *Coéforas*. Entre elas, reconhece sua irmã, Electra. A moça pede, também em prece a Hermes e invocando o pai: “Tem dó de mim e de nosso Orestes, reilumine o palácio. [...] Eu igualo a escrava, e das riquezas banido está Orestes, eles soberbos jactam-se dos frutos de tuas fadigas. Que venha Orestes com alguma sorte eu te suplico, ouve-me tu, ó pai” (ÉSQUILO, 2004, vv. 129-143). Em seguida, ela percebe os cabelos deixados sobre o túmulo de Agamêmnon.

Segundo Aristóteles (1988), os reconhecimentos nas tragédias são necessários ao enredo. Ao mencionar o silogismo, um tipo de reconhecimento concluído com argumento dedutivo, o filósofo grego diz que Electra raciocina “nas *Coéforas*: chegou alguém parecido comigo; ninguém se parece comigo senão Orestes; portanto, foi ele quem chegou” (ARISTÓTELES, 1988, p. 36). A moça chega a cogitar a hipótese de o irmão estar morto, mas reconhece também, nas pegadas no chão, pés parecidos aos seus.

Depois de um reconhecimento entre Electra e Orestes, o jovem rapaz se junta em oração e lamento às mulheres. Em contraste com a peça de Sófocles, ambos, masculino e feminino, se juntam ao lírico. A cena reforça a similaridade entre irmão e irmã, não como gêneros diferentes; irmão e irmã que possuem o mesmo cabelo e os mesmos pés e, presumivelmente,

máscaras parecidas também, se Orestes ainda está sem barba<sup>31</sup> (Foley, 2001, p. 155)

Nesse momento, ele se apresenta para ela e Electra se enche de alegria porque, enfim, Poder e Justiça a acompanham. A jovem entende que é necessário saudar o irmão como a um pai, por ser o último homem da família, aquele com obrigação de consumir a vingança, e transfere a ele o amor que tinha pela mãe, a quem agora odeia, e pela irmã, Ifigênia, sacrificada sem pena em Áulis, conforme suas palavras.

Schüler (2007) observa que Ésquilo, ao longo de sua produção, evita o encontro de duas pessoas que se querem<sup>32</sup>, mas que o consente em *Coéforas*, sem explorar reações sentimentais. De fato, segue-se um longo lamento, semelhante a uma cerimônia, em que os irmãos e as mulheres do coro elevam preces a Agamêmnon, pedindo auxílio para que a ordem, no palácio e na cidade, seja restabelecida com a vingança.

As coéforas contam a Orestes que “por sonhos e por noctívagos terrores sacudida a ímpia mulher enviou estas libações” (Ésquilo, 2004, vv. 523-525). A rainha sonhara que dava à luz uma serpente, atava-a com faixas como a uma criança e a amamentava. Conforme Brandão,

Clitemnestra, assaltada por visões noturnas, provocadas pelo *eídolon* do esposo assassinado, ordena que Electra se dirija ao túmulo de Agamêmnon, onde deverá fazer libações para apaziguar a *psiqué* irritada do marido. Foi junto ao túmulo paterno que os irmãos se reencontraram e combinaram a sangrenta represália contra Clitemnestra e seu amante Egisto [...] Para conseguir seu intento, Orestes, com a ajuda e respaldo de Píades e empurrado pelo ódio da irmã, emprega o conhecido estratagemas mítico, em que o “morto” anuncia a própria morte (BRANDÃO, 1993, p. 338)

Orestes interpreta o sonho da mãe como sendo ele próprio a cria que ela nutriu com o seio e que se transformou em serpente traiçoeira para matá-la. O sonho de Clitemnestra está presente em outras tragédias sobre os descendentes de

---

<sup>31</sup> Em Inglês: [After a recognition between Electra and Orestes, the young men join in prayer and lament with the women. In contrast to Sophocles' play, both male and females join in the lyric. The scene stresses the similarity between brother and sister, not gender differences; brother and sister have the same hair and feet, and presumably similar masks as well, if Orestes is still beardless].

<sup>32</sup> Talvez por isso que Etéocles e Polínicês não contracenem em *Os sete contra Tebas*, mas também é preciso observar que Ésquilo, conforme Costa e Remédios (1988) foi quem introduziu o segundo ator em cena, o que permitiu o diálogo e, mantendo essa forma, criou obras com intrigas simples e menos elaboradas que as de Sófocles e Eurípides.

Agamêmnon. Em *Electra*, de Sófocles, Crisótemis é a enviada da mais pérfida das mulheres para levar oferendas ao túmulo do pai. Ela conta à irmã que a mãe sonhou com o Agamêmnon ressuscitado, “empunhando o cetro régio muito antigo, plantou-o em terra; o cetro transformou-se em árvore imensa, recobrando o chão micênio inteiro” (SÓFOCLES, 1992, vv. 412-15). Electra pede que Crisótemis rogue, no túmulo do pai, para que ele as ajude contra seus inimigos e que mande seu filho para derrotá-los.

É também por reconhecer os cabelos deixados no sepulcro que Crisótemis percebe o retorno do irmão. Porém, ele chega ao palácio simulando a própria morte, a fim de ter acesso rápido a Egisto, e entrega à Electra a urna onde estariam seus próprios restos mortais. Ela lamenta:

Ah! Última recordação do muito amado, relíquia lastimável da vida de Orestes! [...] Que recebo nas mãos neste momento? Nada! E quando foste, irmão, estavas tão formoso... Ah! Quem me dera ter morrido antes de ver-te seguir para remotas regiões!... Livrei-te com estas mãos e te salvei da morte, mas para quê? Naquele dia morrerias e jazerias no sepulcro de teu pai. Quis o destino que, longe do lar, da pátria, longe de mim, morresses desgraçadamente!... E minhas mãos não compuseram teu cadáver, nem recolheram tuas cinzas (SÓFOCLES, 1992, vv. 1126-39)

Electra é mais velha que Orestes, uma vez que atuou para a proteção dele, promovendo sua fuga, e lamenta que o irmão tenha morrido longe do lar, de onde queima eternamente o fogo sagrado de sua família e de seus antepassados. Ela mesma queria ter cumprido com os rituais fúnebres, mas isso lhe foi proibido, assim como a Antígona.

Conforme Schüller, o caráter heroico de Electra

mostra-se ainda em formação. Sem deixar de contar nunca com a possibilidade de retorno do irmão, esperava que ainda faria o que o dever lhe impunha. A notícia da morte de Orestes a deixa só, e ela toma decisão de agir, desamparada de tudo e de todos (SCHÜLER, 2010, p. 17)

Electra segue dizendo que “Jamais a tua mãe te amou como te amei, e com desvelo igual ninguém cuidou de ti; (chamaste-me de irmã querida tantas vezes!...). Levaste quando foste as nossas esperanças; meu pai morreu; morreste, irmão! Morro contigo! (SÓFOCLES, 1992, vv. 1145-49). É interessante notar como Electra assume tom maternal comparando-se, em grau de superioridade, com Clitemnestra e valorizando os cuidados que teve para com o pequeno Orestes. Lembremos que

Antígona também chamou Polinices de filho enquanto o aconselhava em Colono: esse é o típico tratamento que as irmãs adotam para com os moços nessas tragédias gregas. Vendo o desespero da irmã, Orestes, comovido, define os sofrimentos dela como seus e aponta para a urna dizendo que aquele objeto não é nada.

ELECTRA: É muito se contém as cinzas de um irmão!  
ORESTES: Mas não contém; tudo foi pura encenação.

*ORESTES tira gentilmente a urna das mãos de ELECTRA*

ELECTRA: Então onde é a tumba do infeliz Orestes?  
ORESTES: Em parte alguma; os vivos não têm sepultura.  
ELECTRA: Que me dizes, menino? (SÓFOCLES, 1992, vv. 1216-19)

O reconhecimento aqui se dá por um sinete que Orestes traz consigo: uma espécie de anel em que estava gravado o selo real. Para Kury, tradutor de Sófocles na edição referenciada, mesmo antes da confirmação, Electra chama o irmão carinhosamente de “menino” porque, embora poucos anos mais velha, foi ela quem lhe dedicou os maiores cuidados quando pequeno.

Na peça de Sófocles, Orestes assume a dianteira do plano que o conduz à vingança, enquanto a irmã adota atitude de submissão às suas ordens e de profundo receio de que eles voltem a se separar. Apesar de estar consciente de seu dever, Electra quase não lembra a jovem heroica e implacável do início da tragédia, no diálogo com a irmã e a mãe, e “vale-se do irmão como instrumento da vingança” (SCHÜLER, 2010, p. 18). Já Orestes, preocupado com os procedimentos que deve tomar, segue falando racionalmente.

No desfecho da obra, Orestes mata primeiro a mãe. Não parece hesitar, mas de qualquer forma, Electra, ouvindo os gritos desesperados de Clitemnestra, incentiva-o de fora do palácio: “Fere mais, Orestes! Fere!” (SÓFOCLES, 1992, v. 1517). Quando, em seguida, surge Egisto para cair na armadilha preparada, a jovem está mais incisiva e ativa nas palavras que incentivarão o irmão: “Deves matá-lo já! Atira seu cadáver distante de meus olhos, bem longe, aos abutres, coveiros dos malvados desta qualidade! Assim há de pagar os males que me fez” (SÓFOCLES, 1992, vv. 1491-94).

A tragédia *Electra*, de Eurípidés, recebe contornos bem diferentes dos escritos de Sófocles. Conforme Brandão,

o mito vive em variantes, e nelas se contém; e a obra de arte de conteúdo mitológico forçosamente reflete apenas uma dessas variantes [...] E foi isto o que aconteceu com o mito de Édipo. Dada a beleza da tragédia *Édipo Rei* e a autoridade olímpica de Sófocles, o mito por ele poetizado passou a ser a cartilha por onde se reza e se psicanalisa! (BRANDÃO, 1993, p.238)

O mesmo aconteceu com a filha de Agamêmnon. A diferença é que há um número maior de “versões trágicas” de Electra que chegaram aos nossos dias. Em Eurípidés, por exemplo, para evitar que a jovem dê à luz um menino de extirpe nobre, que possa vingar a morte de Agamêmnon, Egisto casa-a com um camponês que mora muito longe da cidade, contra a vontade dos noivos, tanto que o marido conserva a virgindade da moça em respeito à família dela. Alguns anos depois, Orestes retorna a Argos disposto a dar morte aos assassinos de seu pai, por ordem de Apolo.

Antes de seguir para a cidade, porém, ele oferece sacrifícios ao túmulo do pai e realiza o urgente desejo de rever a irmã, para saber o que se passa no palácio e para com ela combinar a vingança. Electra conta sua infeliz jornada imaginando que o interlocutor é um porta-voz que levará a mensagem até o irmão, onde quer que ele esteja:

dize-lhe que sórdidos panos me servem de vestuário; em que imundície vivo, e sob que pobre teto habito eu, uma descendente de estirpe real! Que fiz eu própria minhas roupas, sem o quê estaria nua e sem agasalho; que eu própria carrego água do rio, que me privo de assistir às festas sagradas, e às danças; que evito a convivência com as mulheres, e que continuo virgem [...]. Meu irmão ausente é assim ultrajado, estrangeiro; eu te peço, conta-lhe tudo isto! Eu sou a intérprete de muitas vozes que chamam por ele, ansiosamente, como a memória de meu pai também (EURÍPEDES, 1970, pp. 101-02)

Na *Electra* de Eurípidés, o reconhecimento é feito pelo velho preceptor de Agamêmnon, o qual deu fuga a Orestes quando pequeno. Ele é quem vem da tumba do antigo rei e conta a Electra que viu

sobre os restos da fogueira, uma ovelha negra sacrificada como vítima, sangue recentemente ali derramado, e madeixas de cabelo louro. [...] Não foi, com certeza, um argivo qualquer, mas sim teu irmão que teria vindo secretamente honrar o jazigo de teu infeliz genitor (EURÍPEDES, 1970, p. 107)

Electra, no entanto, não vê, nos cabelos que o velho trouxe como prova, semelhança com os seus próprios e, ainda que houvesse, “Hás de achar, bom velho, muitos cabelos iguais, sem que pertençam a criaturas da mesma estirpe”

(EURÍPEDES, 1970, p. 108). Quando convidada a ir lá comparar as pegadas deixadas pelo forasteiro com a medida de seus pés, ela volta a responder com desconfiança que os pés masculinos são maiores. A prova incontestável do retorno de Orestes – e da presença dele na cena ouvindo a conversa da irmã com o preceptor – está na cicatriz que o velho reconhece na pálpebra do jovem, “que ele fez, um dia, em casa de teu pai, quando perseguindo contigo [com Electra] um veadinho, caiu e machucou-se” (EURÍPEDES, 1970, p. 108).

Nessa tragédia, Electra tem papel mais decisivo ao orientar o irmão para a vingança, enquanto Orestes surge mais cauteloso e inseguro do que em Sófocles. Ela o encoraja: “Agora, é preciso que te mostres valente” (EURÍPEDES, 1970, p. 118). O rapaz mata primeiro Egisto e, enquanto se dá a primeira parte da vingança, Electra manda dizerem a Clitemnestra que acabou de ter um filho. Ela está certa de que a mãe virá lamentar a deturpação de sua raça. Quando percebe que ela se aproxima, Orestes hesita cometer o matricídio:

ORESTES: Que faremos agora, irmã? Daremos morte a nossa mãe?

ELECTRA: Por acaso tens pena, ao vê-la?

ORESTES: Oh, como poderei eu matar aquela a quem devo a vida e a nutrição?

ELECTRA: Exatamente como matou ela a quem foi teu pai, e também meu.

ORESTES: Serei culpado de matricídio... eu que nenhum crime até agora havia praticado! [...]

ELECTRA: Digno de punição tu serás, sim! Se deixares de vingar teu pai! [...]

ORESTES: Pois seja! Cumprirei a penosa tarefa! Visto que os deuses assim ordenam, que se faça! Mas... será uma ação ao mesmo tempo doce... e tremenda! (EURÍPEDES, 1970, pp. 127-128)

Dessa forma, Electra faz uso de sua influência, como irmã, sobre Orestes para que ele vingue, não só a morte de Agamêmnon, mas também as duras penas pelas quais ela vem passando há anos. No entanto, assim que se cumpre o assassinato de Clitemnestra, os irmãos parecem arrependidos.

ELECTRA: Certamente, meu irmão, tudo isto é doloroso... E fui eu a causadora! Eu caminhei por sobre o fogo, contra aquela que me deu à luz e criou, infeliz que sou! [...]

ORESTES: Teu coração mudou, de novo, conforme o vento... Pensas, agora, com sentimentos de piedade, mas há bem pouco tempo não pensavas assim, e exigiste coisas terríveis, querida, contrariando as ponderações de teu irmão! [...] Foi preciso que eu vedasse meus olhos com o manto, no momento em que enterrei a faca na garganta de minha mãe!

ELECTRA: E eu te impeli... e fiz força sobre a faca, também (EURÍPEDES, 1970, pp. 136-37)

Assim, nas *Coéforas* de Ésquilo, Orestes é apenas um instrumento conformado com o próprio destino, sem reações sentimentais. Conforme Schüller, “mata os criminosos obediente ao deus da Justiça, Apolo, e não movido pelo ódio” (SCHÜLER, 2007, p. 24-25). Sófocles apresenta-o como um vingador do pai e defensor da irmã, a quem ela obedece confiante no bom julgamento dele. Já em Eurípides, os mesmos personagens se apresentam de forma mais humana, com mais profundidade psicológica. Aqui, Electra usa o irmão explicitamente como ferramenta de sua vingança.

Os Dióscuros, Castor e Pólux, gêmeos com Helena e Clitemnestra, surgem então para decidir a sorte dos sobrinhos. Eles afirmam que o castigo da mãe foi justo, mas que Orestes fez mal e, por isso, deve cumprir as seguintes ordens: dar Electra como esposa a Pílates, e rumar para Atenas, pois as Fúrias, terríveis deusas, o perseguirão. Os deuses afirmam que Apolo deve assumir a responsabilidade pelo crime, que os cidadãos de Argos darão sepultura a Egisto, e Helena e Menelau, a Clitemnestra. Os Dióscuros lembram os irmãos de que “Vossos crimes, e vossos destinos, são comuns... As culpas de vossos pais vos arrastaram a esta situação” (EURÍPEDES, 1970, p. 140). Electra e Orestes devem se separar novamente. A despedida dos dois é comovente.

ORESTES: Ó, minha irmã, apenas te pude rever, ao cabo de tão longa ausência, e já me vou ver de novo privado de tua amizade... Vou te deixar... e tu me deixarás também! [...]

ELECTRA: Que eu te abrace pela última vez, irmão querido! As imprecações de nossa mãe nos separam, e nos levam para longe do torrão paterno!

ORESTES: Sim... estende-me os braços... abraça teu irmão... e chora por mim, como se eu fosse o túmulo de um morto! [...] Não te verei mais! (EURÍPEDES, 1970, p. 140)

O mesmo Eurípides escreveu outras tragédias contando os eventos posteriores aos de sua Electra. Em Orestes, os irmãos não cumpriram as determinações dos deuses e, cerca de uma semana depois do matricídio, continuam em Argos. O personagem título caiu doente de culpa: não se alimenta nem se banha e sofre com visões constantes, mas sua irmã o acompanha corajosa e fielmente.

A cidade de Argos, porém, não aceita a presença dos matricidas nem lhes dirige a palavra. A ação ocorre no dia em que ocorrerá uma assembleia que vai decidir se os irmãos devem ser apedrejados ou degolados. A esperança dos dois

reside na chegada de Menelau, que está retornando de Troia. Helena, que regressou a Argos antes do esposo, encontra-se dentro do palácio com a filha Hermíone – que estava sendo criada por Clitemnestra. Electra condena as ações da tia, que parece ser ainda a mulher fútil e vaidosa de antes, porque sua desgraça teve início quando Agamêmnon sacrificou Ifigênia em Áulis e, com isso, acendeu a fúria da esposa.

Para com o irmão, porém, a jovem é extremamente maternal e dedicada: não quer abandoná-lo um só instante, vela seu sono e procura todas as formas de aliviar as dores que o consomem. Quando Orestes desperta, ela limpa-lhe a boca e os olhos, pousa a cabeça dele em seu colo para afagar os cabelos e ajuda-o a se levantar: “Vês, irmão, a servidão é agradável. Eu não recuso aos membros de um irmão os cuidados de uma mão fraterna” (EURÍPEDES, 1999, vv. 221-22). Electra não é só solidária e afetuosa, seus cuidados representam uma verdadeira devoção maternal: ela se mantém firme e companheira, principalmente durante um grave delírio de Orestes. Ao recuperar a lucidez, ele se mostra grato e envergonhado:

Minha irmã, por que choras, com a cabeça escondida no peplo? Envergonho-me perante de ti, pelos sofrimentos que te provoco e pelo embaraço causado a uma jovem, com as minhas doenças. [...] descobre-te, rosto fraterno, deixa-te de lágrimas, por maior que seja a nossa infelicidade. E quando me vires desconjurado, diminui e suaviza o meu terrível mal e a minha loucura. E, quando fores gemer, devemos nós, aqui presentes, exortar-te, amiga! Entre os que se estimam é belo prestar este auxílio. [...] Porque a ti eu tenho por única auxiliar: de tudo o mais estou privado, como vês (EURÍPEDES, 1999, vv. 280-306)

A essa declaração, Electra responde: “Se tu morreres, sendo mulher, que farei? Sozinha, como me conservarei incólume, sem irmão, sem pai, sem amigos?” (EURÍPIDES, 1999, vv. 309-10). Ambos têm apenas um ao outro no mundo e só lhes resta a mútua cooperação, uma relação de igualdade.

A recuperação de Orestes ocorre quando ele precisa convencer Menelau a tomar seu partido na votação, em retribuição aos favores de Agamêmnon em Áulis e na guerra. Seria a paga de um irmão a outro, pois, o pedido tem fundamento não só na preservação da vida, mas também do culto religioso, como lembra Orestes: “ao meu desditoso pai, concede a minha vida e a de minha irmã, virgem há longo tempo! Pois se eu morrer, deixarei sem descendência a casa de meu pai” (EURÍPIDES,



1999, vv. 662-64). Menelau, porém, temeroso da reação dos cidadãos, nega ajuda aos sobrinhos, e a assembleia decide pela morte dos dois.

Orestes ganha força psicológica com a condenação. Ele regressa à frente do palácio consternado com o resultado da assembleia e se irrita com a excessiva lamentação de Electra. A súbita fragilidade da irmã e a compreensão de que estão os dois sozinhos no mundo, entretanto, fazem com que Orestes se sensibilize e demonstre publicamente seu sentimento fraterno. Ela o abraça desesperada.

ELETRA<sup>33</sup>: Ó meu querido, tu que tens um nome amado e o mais doce que a tua irmã conhece, e um coração igual ao seu!

ORESTES: Acabas por me comover! E quero retribuir-te com a ternura dos meus braços. Na verdade, desditoso que sou, de que hei de ainda envergonhar-me (*Abraça Eletra*). Ó coração de minha irmã, ó amado alvo dos meus abraços, é tudo quanto tenho, em vez de filhos e leito nupcial [...]

ELETRA: Ai! Será possível que a mesma espada nos mate, se é vontade dos deuses, e que um só túmulo, de cedro trabalhado, nos receba? (EURÍPIDES, 1999, vv. 1045-53)

Crisótemis e Iliânassa não aparecem, nem são citadas nesta obra. Pílates, o amigo fiel que acompanha Orestes, o “homem que vale por um irmão” (EURÍPIDES, 1999, v. 1014), se oferece para morrer com o amigo e a noiva, mas não sem antes promoverem a Menelau dor infeliz e semelhante à deles: a morte de Helena. Com o assassinio, talvez conseguissem até o reconhecimento dos cidadãos que perderam seus parentes na guerra provocada pela filha de Zeus e Leda. O plano ganha contornos ainda mais sofisticados com a sugestão dada por Electra de sequestrar Hermíone como garantia.

Morrendo Helena, se Menelau de ti quiser vingar, ou deste e de mim – porque todo este grupo de amigos formam uma unidade -, tu, declara que matarás Hermíone! É preciso que tenhas a espada desembainhada e apontada à garganta da jovem. E se Menelau te salvar não querendo que a donzela morra, depois de ter visto o cadáver de Helena, banhado de sangue, deixa a jovem avançar para o pai! Mas, se quiser matar-te, por não dominar o seu espírito irado, então tu degolas o pescoço da jovem (EURÍPIDES, 1999, vv. 1191-99)

Electra, de novo, surge com a elaboração de um plano e convence Orestes a cometer um crime. Dessa vez, porém, ela não está dominada pelas emoções, pelo contrário, é fria e calculista. E, à semelhança de sua atitude na peça de Sófocles,

---

<sup>33</sup> Mais uma vez o problema com as variações dos nomes obriga usar a grafia conforme o texto consultado.

quando ouviu os gritos da própria mãe dentro do palácio, continua incitando o irmão quando escuta as súplicas da tia: “Assassinai, matai, aniquilai, a dupla espada despedindo de vossa mão contra a que abandonou o pai, o marido abandonou, aquela que mais helenos destruiu” (EURÍPEDES, 1999, vv. 1302-07).

Em mais um exemplo do tão criticado artifício dramatúrgico de Eurípides para solucionar os impasses complicados que escreveu, Apolo aparece, o deus *ex-machina*, para resolver o conflito e salva Helena da morte. Por ordem de Zeus, pois sendo filha dele, é necessário que ela viva como imortal, sentada ao lado de Castor e Pólux. Apolo ainda orienta Orestes a se ausentar de Argos e depois seguir para Atenas, onde deverá oferecer às Eumênides expiação por seu crime, além de casar-se com Hermíone e oferecer o leito de Electra a Pílades – como homem, mandava a tradição que, na ausência do pai, o irmão autorizasse ou não o casamento da moça. Futuramente, o trono de Argos deverá ser ocupado por Orestes, conforme determinação de Apolo.

Parece indispensável, além de irresistível, comentar uma última obra de Eurípides, *Ifigênia na Táurida*<sup>34</sup>, que aborda a relação de Orestes e sua outra irmã. Especialmente porque toda a tragédia de Agamêmnon poderia ser evitada se Clitemnestra soubesse que Ifigênia não fora sacrificada em Áulis. A deusa Ártemis, no último momento “apiedou-se da jovem e colocou em seu lugar, como vítima, uma corça” (GRIMAL, 1997, p. 246). A moça agora vive na Táurida como sacerdotisa da deusa em um templo onde se imolam estrangeiros.

As Erínias, inconformadas com a sentença de Orestes, persistiram na sua perseguição. Desesperado, o matricida pediu auxílio a Apolo e este lhe revelou que a presença da estátua de Ártemis, erguida na Táurida, poderia apaziguar as deusas da vingança. Na ilha, Ifigênia pensa que o irmão morreu, devido a um sonho que ela conta às mulheres do coro:

Desastre é meu companheiro, desastre, quando eu lamento a vida perdida de meu irmão – que visão, que sonho eu vi na escuridão dessa última noite. Estou perdida, completamente perdida. Não há mais a casa do meu pai.

---

<sup>34</sup> Em Português, o título da obra também aparece como *Ifigênia em Táuris*. Consultamos a versão em inglês da obra, sob o título *Iphigenia among the Taurians*.

Chorem de pesar por mim – minha família toda se foi<sup>35</sup> (EURIPIDES, 2000, vv. 148-52)

Nesse momento, a jovem recebe duas vítimas para sacrificar: Pílates e Orestes, que foram capturados na praia. Mas ela ainda não desconfia de quem se trata. Durante o interrogatório, Ifigênia descobre que os prisioneiros vêm de Argos e essa informação é bem-vinda. Primeiro porque pode ouvir notícias de Troia, do retorno dos heróis, do mal passado na casa de seu pai, de Electra; e descobre que seu irmão está, afinal, vivo. Segundo, porque a moça pretende enviar uma carta aos seus na cidade natal, contando a aflição por que passa, sacrificando vítimas sem assim o desejar, e solicitando que venham resgatá-la. No entanto, só um dos prisioneiros será poupado, tendo em vista que a cidade de Táuris força Ifigênia a realizar o rito para Ártemis. Ela escolhe abater Pílates, já que o outro preso conhece seus parentes na cidade natal.

Acontece que a fidelidade de Orestes a Pílates, por acompanhá-lo em todas as suas desditas, não o deixam abandonar o amigo. Ele, então, diz a sacerdotisa que o amigo é quem será libertado: “É extremamente vergonhoso quando um homem mergulha outros em calamidade enquanto ele se encontra em segurança<sup>36</sup>” (EURIPIDES, 2000, vv. 607-09). Impressionada com a atitude do rapaz, Ifigênia exclama:

Oh, espírito admirável, que nobre família de onde você proveio! Você é um amigo verdadeiro para seu amigo. Eu rezo para que o irmão que eu deixei para trás seja para mim um homem assim. Pois eu também tenho um irmão, forasteiros, acontece que eu simplesmente não posso vê-lo<sup>37</sup> (EURIPIDES, 2000, vv. 610-613)

Conformado, Orestes lamenta porque não terá sequer a mão de uma irmã para enterrar seu cadáver. Ifigênia promete-lhe, então, que cumprirá a função de qualquer

---

<sup>35</sup> Em Inglês: [Disaster is my companion, disaster, as I bewail my brother's lost life – such a vision, such a dream I saw in the darkness of this last night. I am lost, utterly lost, The house of my fathers is no more. Cry sorrow for me – my family is all gone].

<sup>36</sup> Em Inglês: [It is most shameful when a man plunges others into calamity while he finds safety himself].

<sup>37</sup> Em Inglês: [O admirable spirit, what a noble Family you have sprung from! You are a true friend to your friend. I pray that the brother I have left to me may be such a man. For I have a brother too, strangers, it is simply that I cannot see him].

irmã porque Orestes é um conterrâneo seu. Quando vai entregar a carta a Pílates, ela lhe diz para confiá-la a seu irmão e narra o conteúdo da mensagem:

Ifigênia, que foi abatida em Áulis, envia esta carta. Ela está viva, apesar de as pessoas daí pensarem que ela não vive mais [...] Leve-me para Argos, irmão, antes que eu morra. Tire-me desta terra bárbara e dos sacrifícios da deusa pelos quais meu ofício é abater estrangeiros<sup>38</sup> (EURIPIDES, 2000, vv. 770-75)

O inesperado reencontro dos irmãos é patético e, sobre esse momento de reconhecimento recíproco, Aristóteles considera “natural a reflexão de Orestes, de que não só foi imolada a irmã, mas o mesmo acontece a ele” (ARISTÓTELES, 1988, p. 36). As confirmações se dão quando Orestes conta histórias da infância dos dois: memórias da relação de irmã e irmão que só pertencem a eles dois.

ORESTES: Primeiro, eu devo lhe contar algo que ouvi de Electra. Você sabe que surgiu uma rixa entre Atreu e Tiestes?

IFIGÊNIA: Sim, eu ouvi sobre isso. A discussão era sobre um cordeiro de ouro.

ORESTES: Você se lembra de tecer essa contenda na rede de seu fino bordado?

IFIGÊNIA: Querido rapaz, você toca uma corda na minha memória.

ORESTES: E você retratou na sua obra o sol voltando o seu curso?

IFIGÊNIA: Eu teci essa imagem no fio muito delicado da rede.

ORESTES: E, você se lembra da água nupcial que recebeu da sua mãe para o seu casamento em Áulis?<sup>39</sup> (EURIPIDES, 2000, vv. 811-19)

Essa última lembrança tem um gosto amargo para Ifigênia. Antes de Orestes aparecer, ela lamentava o dia em que foi retirada de casa sob a promessa de se casar com Aquiles:

---

<sup>38</sup> Em Inglês: [Iphigenia, who was slaughtered at Aulis, sends this letter. She is alive, though people there think that she lives no longer [...] Bring me to Argos, brother, before I die. Take me away from this barbarian land and from the sacrifices of the goddess at which my office is to slaughter strangers]

<sup>39</sup> Em Inglês: [ORESTES: First, I shall tell you something that I heard from Electra. You know that a feud arose between Atreus and Thyestes?

IPHIGENIA: Yes, I heard about that. The quarrel was about a Golden lamb.

ORESTES: Do you remember weaving this feud in your fine-textured web?

IPHIGENIA: Dearest man, you touch a chord in my memory.

ORESTES: And do you pictured in your woven work the sun turning back its course?

IPHIGENIA: I wove that picture too in the web's delicate thread.

ORESTES: And, do you remember the nuptial water which you received from your mother for your marriage at Aulis?]

E quando eu modestamente olhei em volta por trás do meu véu de noiva finamente tecido, eu não tomei meu irmão nos braços, meu irmão que agora está morto, e eu não beijei minha irmã nos lábios, porque eu pensei que estava indo para o palácio de Peleu. Eu guardei muitos abraços amorosos para depois já que eu imaginava que voltaria a Argos novamente<sup>40</sup> (EURIPIDES, 2000, vv. 372-377)

Os irmãos estão emocionados e esperam viver juntos e felizes por toda a vida que lhes resta. Porém, os três ainda são prisioneiros. Ifigênia arquiteta, então, um plano de fuga e declara as vítimas impuras por causa dos crimes cometidos anteriormente. A jovem convence o rei da Táurida de que os prisioneiros, bem como a estátua de Ártemis, precisam ser purificados nas águas do mar. Isso facilitaria a chegada à embarcação que os conduziria de volta a Argos.

A fuga, de fato, vai bem, mas as ondas do mar fazem o navio bater nas paredes rochosas dos penhascos da praia. Ifigênia faz uma oração: “Oh, filha de Leto, leve para a Grécia, em segurança, sua sacerdotisa desta terra bárbara e perdoe meu furto. Você ama seu irmão, deusa. Acredite que eu também amo o meu”<sup>41</sup> (EURIPIDES, 2000, vv. 1399-1401). É preciso que Atena apareça para esclarecer a questão: mais uma vez a solução dramatúrgica de Eurípides. A deusa ordena que parem com a perseguição aos filhos de Agamêmnon, pois é o destino de Orestes levar sua irmã para Argos e a imagem de Ártemis consigo, a fim de encontrar conforto para os sofrimentos que o afligem. Numa região sagrada, o jovem deverá erguer um templo em honra à deusa Ártemis, e Ifigênia será a guardiã desse local, no qual, inclusive, deverá ser enterrada. “Agora, leve sua irmã desta terra, filho de Agamêmnon”<sup>42</sup> (EURIPIDES, 2000, vv. 1472-1473), completa Atena. Ela viajará com eles para manter a imagem sagrada de Ártemis, sua própria irmã, em segurança.

Dessa maneira, ficam as observações realizadas acerca das dinâmicas de irmãos nas tragédias gregas que se desenvolvem sobre a última geração dos

<sup>40</sup> Em Inglês: “And as I looked out modestly from behind my fine-spun bridal veil, I did not take up my brother in my arms, my brother who now is dead, and I did not kiss my sister on the lips, as I thought I was going to Peleus’ halls. I saved up many loving embraces for later since I imagined I would come back to Argos again”

<sup>41</sup> Em Inglês: “O daughter of Leto, bring me your priestess safely to Greece from this barbarian land and forgive my theft. You love your brother, goddess. Believe that I also love my kin”

<sup>42</sup> Em Inglês: “Now carry your sister away from the land, son of Agamemnon”

Labdácidas e dos Átridas. Quando a relação fraterna se dá entre elementos do mesmo gênero, o par necessariamente apresentará antagonismo, seja na qualidade de uma ruptura branda (Antígona/ Ismene; Electra/ Crisótemis), seja na forma de um conflito violento (Etéocles/ Polinices). Os pares estudados, de gêneros opostos, apresentam relação de cooperação e solidariedade (Antígona/ Polinices; Electra/ Orestes; Ifigênia/ Orestes).

Fustel de Coulanges, que vem fundamentando o raciocínio de parte desse trabalho, escreveu *A cidade antiga*, sua obra máxima, em 1864 e, embora seja um livro bastante reconhecido até os dias de hoje, por sua importância nos estudos helênicos, há de se considerar, conforme tentei salientar ao longo deste trabalho, que sua abordagem encontra-se desatualizada devido ao contexto histórico em que foi concebida. O último capítulo de Coulanges mostra bem como o autor parecia sugestionado por uma perspectiva de continuidade no entendimento do que era a cultura grega para os historiadores do século XIX.

Ele afirma, por exemplo, que se tornou impossível a manutenção da fé na religião antiga, no culto aos mortos e nos ritos sagrados aos antepassados, simplesmente, porque “Essas crenças deixaram de estar ao nível da inteligência humana” (COULANGES, 1975, p. 288) e, há muito tempo, talvez no processo de transição para a religião olímpica da *pólis*, embora ele não mencione isso, esses ritos eram repetidos pelos cidadãos, mais como um hábito de “cujo sentido ninguém mais compreendia” (COULANGES, 1975, p. 288). Para ele, o próprio significado do patriotismo mudara de natureza porque, anteriormente, fazia parte da religião – amava-se a pátria porque lá se prestavam honras aos mesmos deuses -, mas agora (entre 350-140 a.C.) amava-se a pátria por suas leis, instituições, direito e segurança. Ocorre, porém, que ainda na *pólis*, essas noções nunca se distanciaram uma da outra: religião, leis, instituições e direito sempre se confundiram, e o que Coulanges pretende é justificar positivamente o surgimento e a permanência do cristianismo no Ocidente, conforme fica claro nas páginas que fecham seu livro.

Nessa empreitada, o autor afirma que houve um desgaste da religião antiga até o dia em que, “sob a forma cristã, a crença reconquistou o comando sobre a alma” e “A alma passou a manter outras relações com a divindade: o temor aos deuses foi substituído pelo amor de Deus” (COULANGES, 1975, p. 305).

Por outro lado, Goldhill estabelece relações entre a tradição clássica e o cristianismo e é contundente ao afirmar que “tentar compreender o cristianismo sem avaliar seu longo e apaixonado envolvimento com a sociedade e a língua gregas” (GOLDHILL, 2007, p. 91) é estar destinado à superficialidade, afinal “o primeiro período do cristianismo é parte integrante da cultura clássica do Império Romano” (p.92). No capítulo intitulado *O império da religião*, o autor inglês sumariza o desenvolvimento do cristianismo, que teve seu início como seita menor e rebelde ao judaísmo até que no ano de 312, o imperador Constantino se converteu e, assim, os poderes militar e político de Roma passaram a apoiar a nova religião, de modo que no século IV, o Império Romano já era completamente cristão. Para Goldhill, as tensões sociais, políticas e culturais que hoje buscamos compreender só podem ser esclarecidas se tivermos sempre em mente que a “‘tradição’ é uma longa história de revolução, conflito e mudança” (GOLDHILL, 2007, p.116).

As maiores críticas que podemos contemporaneamente fazer à perspectiva de Coulanges nas últimas páginas de *A cidade antiga* encontram muitos argumentos na história da expansão portuguesa pela América, conforme me esforçarei em apontar a seguir. As ponderações de Goldhill e outros autores são esclarecedoras e, ao mesmo tempo, instigantes para se compreender o desenvolvimento da formação cultural do povo brasileiro e sua representação no teatro de Nelson Rodrigues.

## Capítulo 4

### RELIGIÃO, CULTO E FAMÍLIA NO BRASIL COLÔNIA

#### 4.1 A MALDIÇÃO DE ADÃO E EVA

A Bíblia é, para os cristãos, “a coleção de livros (considerados pela Igreja como escritos sob a orientação do Espírito Santo), que contêm a palavra de Deus. A Bíblia é uma mensagem que Deus dirigiu e continua a dirigir aos homens” (BÍBLIA, 2010, p. 14). O primeiro desses livros é o *Gênesis* e, de fato, à luz da nossa leitura, parece conter aqui uma mensagem importante, pois nele está narrada a criação da Terra por Deus, na perspectiva cristã, assim como de todas as coisas que existem e também do homem. Deus criou-o, segundo a tradição, à sua imagem e semelhança “do barro da terra e inspirou-lhe em suas narinas o sopro da vida” (Ge, 2:7). Em seguida, Deus o colocou nu no jardim chamado Éden e proibiu o homem de comer o fruto da ciência do Bem e do Mal, pois, caso acontecesse, cairia morto.

Para que o homem não se sentisse só, Deus o colocou em sono profundo e retirou-lhe uma costela com a qual fez a mulher para lhe ser companheira. No jardim do Éden, Deus também pôs a serpente, que era “o mais astuto de todos os animais”. Numa conversa com a mulher, a serpente disse-lhe que não cairiam mortos se provassem do fruto proibido, mas que seus olhos se abririam e seriam como deuses, conhecedores do Bem e do Mal. Ao provar do fruto, diz o *Gênesis*, os olhos do homem e da mulher se abriram e, vendo que estavam nus, eles se envergonharam e foram se cobrir com folhas de figueira. Pela desobediência, Deus amaldiçoou homem, mulher e serpente.

Esse é o mito da fundação do mundo para os cristãos, a chamada culpa original decorrente da desobediência a uma ordem expressa. A mulher recebeu o nome de “Eva, porque ela era a mãe de todos os viventes” (Ge, 3:20) e, no entendimento cristão, a maldição de Eva caiu sobre todos, porque todos são filhos de Eva. Deus expulsou o casal do Éden para que não comessem também o fruto da árvore da vida e não vivessem eternamente. Eva conheceu Adão carnalmente e deu à luz Caim e depois Abel. O primeiro tornou-se lavrador e o segundo, pastor de ovelhas. Dando cumprimento à maldição familiar, Caim ficou com inveja de Abel porque Deus preferiu as oferendas deste. Conta a Bíblia que “Caim disse então a Abel, seu irmão: ‘Vamos ao campo’. Logo que chegaram ao campo, Caim atirou-se



sobre seu irmão e matou-o” (Ge, 4:8). Deus, então, amaldiçoou Caim e o expulsou daquele lugar, fazendo dele um peregrino errante a quem a terra negaria até os frutos, caso ele voltasse a plantar.

Segundo Goldsmid e Féres-Carneiro, o laço fraterno é definido pelo “partilhar do mesmo laço de filiação, ou seja, ser irmão e irmã em uma mesma família; entretanto, ele não define a relação fraterna, que poderá ser próxima ou distante, fria ou calorosa, amistosa ou conflituosa” (GOLDSMID & FÉRES-CARNEIRO, 2007, p. 294). O relacionamento fraterno tem início no momento em que o irmão mais velho tem contato com o irmão mais novo. É o nascimento do segundo filho que inaugura a fratria e o conflito intrageracional dentro da família porque perturba o equilíbrio constituído, provoca a desordem. Por outro lado, a imposição da fratria estabelece a paridade e provoca a noção da justiça e da lei, pois a “partir do nascimento do segundo filho, terão início partilhas, negociações, julgamentos” (GOLDSMID & FÉRES-CARNEIRO, 2007, p. 295).

A Bíblia não narra como Caim reagiu ao nascimento de Abel e também não conta a história da infância dos dois. Podemos inferir que os filhos de Adão e Eva eram jovens, no máximo adultos, na época em que se passa o mito, tendo em vista que já exerciam atividades laborais. Para nós, leitores desse conto, que não tivemos acesso à vida pregressa dos dois, a relação fraterna de Caim e Abel começa ali, na frente de Deus, quando Ele não olha para o sacrifício do primeiro e prefere o que o segundo Lhe oferta. Nessa hora, Caim se torna consciente da existência do irmão e se sente ameaçado. Seu crime é lembrado em outros livros da Bíblia como uma memória do sangue inocente derramado sobre a terra (Mt, 23:35; Lc. 11:51), porque Caim sentiu inveja de Abel (1Jo, 3:12). O mito narrado no primeiro livro dos cristãos é, portanto, dos irmãos que, disputando a atenção e a predileção do Pai, envolvem-se em um conflito violento que desemboca no primeiro assassinato da nossa cultura, nada menos que um fratricídio. Conforme Barcellos, matando seu único irmão, Caim “mata a possibilidade de irmanar-se, de simetria. Assim, Caim torna-se o primeiro assassino da história, inventor do homicídio, revelador da morte; e Abel, o primeiro homem a morrer, por isso considerado o primeiro mártir” (BARCELLOS, 2010, p. 53). A disputa entre os dois criou um desafio que os fez adversários. Nossa tradição mitológica e cultural, portanto, começa sob o signo dessa rivalidade exacerbada, do ciúme e da inveja entre irmãos que conduz ao fim violento de um e ao exílio o outro.

A rivalidade fraterna, levada ao extremo, é vista, nessa perspectiva como algo inevitável desde “a criação do mundo”.

Desobediência e rivalidade. Dois termos que remetem igualmente à história da origem do mundo no imaginário cristão e à noção de ‘homem cordial’, na perspectiva de Sérgio Buarque de Holanda (2014). Em *Raízes do Brasil*, o autor explica em termos gerais que o desapego que o português tinha pelas terras da colônia, somado à hierarquização do trabalho em ofícios de alta e de baixa reputação e à moral cristã que frequentemente reforçava a alteridade entre as pessoas de culturas diferentes (brancos, indígenas e negros) gerou uma sociedade tão personalista quanto a nossa.

Onde prevaleça uma forma qualquer de moral do trabalho dificilmente faltará a ordem e a tranquilidade entre os cidadãos. O certo é que, entre espanhóis e portugueses, a moral do trabalho representou sempre fruto exótico. Não admira que fossem precárias, nessa gente, as ideias de solidariedade (HOLANDA, 2014, p. 45)

Na colônia portuguesa na América, o princípio da disciplina pela obediência foi especialmente ensinado pelos jesuítas, com suas reduções e doutrinas. Onde há obediência a Deus, à religião, ao pai, ao senhor e à senhá, há cooperação para um objetivo material comum. Por outro lado, na desobediência e na consequente rivalidade, “o que antes de tudo importa é o dano ou o benefício que uma das partes possa fazer à outra” (HOLANDA, 2014, p. 71). Fundamentado no império da família patriarcal no Brasil Colônia, cujos domínios o escravo ajuda a dilatar como membro desse corpo, surge o “homem cordial”, com vontades particulares perfeitamente ajustadas ao ambiente doméstico, mas que acabam por se estender a qualquer tipo de relação social. Individualista, avesso à hierarquia, à disciplina, ao ritualismo, desobediente às regras sociais e habituado ao paternalismo e ao favoritismo, os quais terminam no “jeitinho” e no “favor”, trata-se de uma herança ibérica, cultivada por negros e indígenas, que gerou um perfil humano inadequado para a vida civilizada numa sociedade democrática.

A desobediência de Caim e sua rivalidade com Abel são ações poderosas dentro do mito, conforme Barcellos (2010), no sentido de permitir a interpretação das relações fraternas, assim como as relações horizontais dentro de um grupo social qualquer, como o lugar do horror e da impossibilidade, pois implicam reconhecer que não é viável conviver com quem é igual, mas ao mesmo tempo, diferente. A inveja

de Caim pelo sucesso de Abel e o ciúme dele com relação ao objeto Pai são de tal modo nocivos e corrosivos que surgem como uma doença na intimidade e na cooperação dos dois. Ferindo o irmão, Caim magoa diretamente a sua capacidade de familiarizar-se. Como resultado de sua inabilidade social, resta-lhe a sentença do isolamento.

## 4.2 A CRIAÇÃO NA DESCOBERTA DE UM NOVO MUNDO

A Igreja Católica foi uma das primeiras instituições a se estabelecerem pela *Terra Brasilis*, justamente porque sua doutrina demandava primordial divulgação. Segundo Vainfas, “Quando os primeiros jesuítas chegaram ao Brasil, em março de 1549, o Concílio de Trento estava prestes a encerrar sua primeira fase” (VAINFAS, 1997, p. 19), isto é, faltava pouco para a Igreja Católica assinar os termos dos diversos decretos disciplinares que determinariam, inclusive, os crimes de fé, no intuito de implementar a Contra-Reforma em toda Europa e no além-mar. Para garantir o sucesso da pregação nos trópicos, padres da recém-fundada Companhia de Jesus foram trazidos para cá e formaram, assim, o círculo dos principais intelectuais da colônia. Encontraram os indígenas, como uma espécie de “tábula rasa” que, no seu entendimento, precisava de intervenção urgente.

Segundo Mary del Priori (2016), há inúmeros relatos de missionários e viajantes que descrevem os costumes dos indígenas do Brasil nos trajes, nos modos de comer e beber, na maneira como curavam as enfermidades, na luxúria, nos casamentos poligâmicos, na antropofagia, na linguagem. Entretanto, tudo o que sabemos vem pelo olhar do conquistador, pois a História só conta

o testemunho de um dos protagonistas, o invasor. Ele é quem nos fala de suas façanhas. É ele, também quem relata o que sucedeu aos índios e aos negros, raramente lhes dando a palavra de registro de suas próprias falas. O que a documentação copiosíssima nos conta é a versão do dominador (RIBEIRO, 2015, p. 26)

Darcy Ribeiro (2015) conta que havia por aqui inúmeros povos indígenas, sendo os de língua tupi aqueles que ocupavam a área à beira-mar ao longo de toda a costa atlântica e margeando os principais rios. Esses ameríndios davam os primeiros passos na revolução agrícola com o cultivo de diversas plantas que ocupavam

grandes roçados na mata. Os sítios mais apreciados por eles eram onde a caça e a pesca sobravam, no entanto,

Apesar da unidade linguística e cultural que permite classificá-los numa só macroetnia, oposta globalmente aos outros povos designados pelos portugueses como *tapuias* (ou inimigos), os índios do tronco tupi não puderam jamais unificar-se numa organização política que lhes permitisse atuar conjugadamente (RIBEIRO, 2015, p. 27)

O indígena do tronco tupi recebeu muito bem os portugueses na ocasião do desembarque. Segundo Priori, o padre Simão de Vasconcellos os distinguia como “índios mansos”. Chamava “bravos” os que eram difíceis de instruir.

“Instrução” significava a substituição de suas tradições por aquelas dos brancos: batizar os filhos, casar-se na igreja, evitar a bigamia, andar vestido, aprender a ler, escrever, contar e mesmo cantar, pois muitos deles tinham, segundo registros, excelentes vozes. Cobrir-se era sinal de adesão (PRIORI, 2016, p. 55)

A disposição mercantil do povo português para a colonização dos trópicos encontrou no Brasil um povo sobre quem ainda havia absolutamente tudo a se descobrir. E eram tantas diferenças culturais que Gilberto Freyre (2013) diz que a formação da sociedade brasileira, desde o começo, se equilibrou em antagonismos. A ação colonizadora portuguesa instaurou aqui uma sociedade com base agrícola, conduzida pela regularidade do trabalho escravo, e condicionada pela estabilidade patriarcal da família, esta garantida pelo seguimento dos princípios católicos. Assim, pode-se compreender a colonização do Brasil a partir de três ordens fundamentais: a do cultivo, a do culto e a da cultura.

Alfredo Bosi explica que “as palavras *cultura*, *culto* e *colonização* derivam do mesmo verbo latino *colo*” (BOSI, 1992, p. 11), que significa *eu moro, eu trabalho, eu cultivo a terra*. Colônia, então, é o espaço que se ocupa, e colono é o povo que pode trabalhar ou se sujeitar a cultivar uma propriedade rural no lugar do seu dono. Como adjetivo derivado do verbo, *cultus* é o que se diz do campo que já fora plantado por gerações sucessivas de lavradores, a terra que foi cultivada através dos séculos. Já o substantivo *cultus* faz referência não só ao cultivo propriamente dito, mas também ao culto dos mortos.

No Brasil colônia, os portugueses instauraram uma civilização de raízes essencialmente rurais, sobretudo a partir de 1532, conforme Freyre (2013), o que

demandava muita mão de obra barata, primeiro dos indígenas e depois dos negros escravizados da África. Durante os séculos XVI e XVII, predominou o desbravamento do interior para a cultura do açúcar, a expansão pecuária e a extração de metais nas minas, mas também houve, já nesse período, a introdução do café. O processo não foi brando ou elegante, mas “prático”, um eufemismo que se usa para falar dos lusitanos, os quais não hesitaram em empunhar espadas e arcabuzes que, juntamente com as doenças endêmicas trazidas da Europa, foram responsáveis por um verdadeiro processo de dizimação da população indígena. Para Bosi, “A colonização é um projeto totalizante cujas forças motrizes poderão sempre buscar-se no nível do *colo*: ocupar um novo chão, explorar os seus bens, submeter os seus naturais” (BOSI, 1992, p. 15). Os indígenas foram sendo escravizados e serviam de auxílio na colonização do Novo Mundo, os homens para desbravar as matas, as mulheres para povoar a terra com filhos de portugueses. Conforme Ribeiro (2015), em poucas décadas não havia mais quase nenhuma tribo das que foram encontradas no litoral em 1500.

No que se refere a uma possível inclinação para a vida religiosa, tudo indica que os habitantes originais da terra não se prestavam a cultos direcionados a deuses ou heróis. Os rituais tupis<sup>43</sup> não apresentavam centralidade em uma entidade específica e isso surgiu, inclusive, como um ponto de dificuldade para os jesuítas catequizadores dos primeiros anos. Primeiro porque intuíram que os índios não tinham religião e, mesmo assim, de alguma forma, os missionários deveriam “preencher esse vazio teológico com as certezas nucleares do catolicismo” (BOSI, 1992, p. 68). Não deve ter demorado muito, porém, para que os portugueses viessem a descobrir o cerne da religiosidade tupi, o qual

não se encontrava nem em liturgias a divindades criadoras, nem na lembrança de mitos astrais, mas no *culto dos mortos*, no conjuro dos bons espíritos e no esconjuro dos maus. Eis a função das cerimônias de canto e dança, das beberagens (*cauinagens*), do fumo inspirado e dos transe que cabia ao pajé presidir (BOSI, 1992, p. 69)

---

<sup>43</sup> Darcy Ribeiro comenta o ritual antropofágico. Uma cerimônia de caráter ritual e coparticipativa que consistia em “capturar guerreiros que seriam sacrificados dentro do próprio grupo tupi” que iria repartir e devorar sua carne. Para o autor, o rito estava permeado pela crença de que as virtudes do sacrificado passariam para os entes da tribo pela ingestão da carne, mas também expressa o atraso do sistema produtivo tupi: “um cativo rendia pouco mais do que consumia, não existindo, portanto, incentivos para integrá-lo à comunidade como escravo” (DARCY RIBEIRO, 2015, p. 29).

Os rituais indígenas observados, portanto, tinham essa característica ancestral. Há de se notar, portanto, que, além de muito antigo, o culto aos mortos é típico das sociedades mais primordiais, cujas tradições ancestrais ainda não sofreram rupturas provocadas pelo ocidentalismo. Como vimos, essas culturas persistiram fortemente e eram ainda bastante comuns entre os gregos e os romanos antigos, o que nos diz muito sobre “as ideias primitivas concebidas pelo homem a respeito de sua própria natureza, de sua alma e sobre o mistério da morte” (COULANGES, 1975, p. 11). Nisso Coulanges parece ter razão, apesar de apresentar poucos dados arqueológicos e documentais para fundamentar sua constatação. Segundo Bosi, trata-se de

forma primeira de religião como lembrança, chamamento ou esconjuro dos que já partiram. A Antropologia parece não ter mais dúvidas sobre a procedência do enterro sagrado em relação ao amanho do solo; enquanto este data apenas do Neolítico e da Revolução Agrícola (a partir de 7000 a.C., aproximadamente), a inumação dos mortos já se fazia nos tempos do Homem de Neanderthal há oitenta mil anos atrás (BOSI, 1992, p. 13)

É possível inferir que, na Grécia Arcaica, a religiosidade, como foi descrita no capítulo 2 deste trabalho, era baseada em um culto aos mortos similar ao que se observou entre os ameríndios daqui, e que, embora seja rechaçado pelo cristianismo<sup>44</sup>, não foi totalmente apagado nem mesmo na prática católica, tendo em vista que a devoção popular ibérica portuguesa, baseada nesta cultura religiosa, “valia-se muitíssimo das figuras medianeiras entre o fiel e a divindade, como os anjos bons e os santos, os quais afinal são almas de mortos que intercedem pelos vivos”. (BOSI, 1992, p. 72). Simon Goldhill (2007) adverte que os primeiros cristãos influentes da História foram criados em cidades gregas e romanas, educados nessas culturas e tinham experiência nessas instituições. Apesar de o cristianismo nascer na Antiguidade, no Império Romano, o seu maior intuito ao longo da história foi se distanciar cada vez mais do contexto pagão e da cultura clássica, a fim de criar uma espécie de *modus operandi* ideal.

Coulanges aponta, por exemplo, que uma das maiores inovações do cristianismo foi a instauração do princípio que, segundo ele, “Jesus Cristo ensinava a seus discípulos: Ide e ensinais a *todos os povos*” (COULANGES, 1975, p. 305). O

<sup>44</sup> Conforme Levítico (19:31; 20:6; 20:27), Deuteronômio (18:9-14), Isaías (8:19-20), entre outros.

autor, que, lembremos, publicou *A cidade antiga* em 1864, entende que os gregos e romanos tinham seus próprios deuses, e pensavam que propagar o nome e o culto particular era o mesmo que renunciar a um bem especial e exclusivo. Coulanges conclui, então, que a prescrição de Cristo para os apóstolos era uma prova de desinteresse e desapego. Segundo o autor, tratava-se de

um ensino religioso que não só se dá como se oferece e se leva até os mais remotos e longínquos povos, indo-se ao encontro do homem, a procurá-lo entre os mais indiferentes [...] A religião nunca mais prescreveu o ódio entre os povos, nem ensinou ao cidadão como detestar o estrangeiro; pelo contrário, passou a ter, por essência ensinar ao homem que tem deveres de justiça e de benevolência para com o estrangeiro e até para com o inimigo (COULANGES, 1975, p.306)

A perspectiva do autor é de uma ingenuidade sem qualquer apego ao percurso da história. Sabe-se que a catequização foi um grande instrumento de dominação ideológica sobre povos pagãos, muitas vezes com a utilização de força física. Conforme Goldhill,

O avanço das crenças cristãs ameaçava os valores mais estáveis e apreciados da sociedade grega e romana, e não é surpreendente que tantas histórias de evolução do cristianismo sejam narradas como histórias de batalhas militantes, perseguição violenta e martírio (GOLDHILL, 2007, p. 114)

As cruzadas, por exemplo, foram uma série de expedições organizadas pela Igreja Católica no século XI com o intuito de expulsar os turcos que dominavam a Terra Santa. O uso da violência em verdadeiras guerras para a retomada daquele território é de notório conhecimento. Gilberto Freyre (2013) cita uma lei portuguesa de 1453 que mandava tirar a língua pelo pescoço e queimar vivos os que descreiam de Deus ou que Lhe dirigiam injúrias. E a catequização dos índios na América, aproveitando-se do processo mercantil e civilizatório europeu, também serviu de palco para a expressão sangrenta da expansão cristã, até o ponto de, arrependidos ou conscientes das próprias contradições, os padres da Companhia de Jesus se tronarem contrários ao cativo e entrarem em grave conflito com os colonos.

O ritual católico foi entoado por aqui, entre os índios, já nos primeiros dias após a invasão portuguesa. Diz a carta de Pero Vaz de Caminha que

Ao domingo de Pascoela pela manhã, determinou o Capitão ir ouvir missa e sermão naquele ilhéu. [...] Mandou armar um pavilhão naquele ilhéu, e dentro levantar um altar mui bem arranjado. E ali com todos nós outros fez dizer missa, a qual disse o padre frei Henrique, em voz entoada, e oficiada com

aquela mesma voz pelos outros padres e sacerdotes que todos assistiram, a qual missa, segundo meu parecer, foi ouvida por todos com muito prazer e devoção (CAMINHA, 1963, p. 3)

Um dos primeiros métodos aplicados, pelos padres jesuítas, para ensinar o evangelho no Brasil foi a demonização de qualquer ritual que viabilizasse o canal de contato dos índios com espíritos ou quaisquer entidades que se manifestassem durante os transes das cerimônias. “No dia-a-dia da catequese, na correspondência interna em que se abordavam os problemas específicos da missão e sobretudo dos discursos voltados para os índios, predominavam, sem dúvida, a detração, a hostilização dos costumes, a má vontade” (VAINFAS, 1997, p. 31). O interdito às práticas visava à extirpação dos cultos e ao rápido apagamento de identidade indígena como povo. No entanto, conforme Priori (2016), muitos foram viver nos sertões pintando os corpos com urucum e comiam carne em dias de abstinência, tangendo atabaques e cobrindo-se de penas. “Entre os jovens, era comum fugir das escolas jesuíticas onde estavam sendo educados na fé cristã para participar de cerimônias religiosas, nas quais escarificavam o corpo, bebiam fumo, se embriagavam e, não raro, praticavam rituais de antropofagia” (PRIORI, 2016, p. 57). Aos olhos dos jesuítas, a liberdade amoral dos indígenas, “sempre nus, poligâmicos, incestuosos”, dificultava muito a catequese.

Foi a custo que reconheceram a existência, com Anchieta, pelo menos do casamento na ‘lei natural’ entre os nativos, e mesmo este julgavam inaceitável, dado que não observava, nem o poderia, as normas da Igreja e contrariava os impedimentos de parentesco consanguíneo até o quarto grau (VAINFAS, 1997b, p. 232)

Estava difícil colonizar as ideias, mas deu para sufocar muito da espontaneidade nativa. Para minimizar os problemas mais imediatos das barreiras linguísticas, os jesuítas exploraram uma medida catequizante de grande importância: o potencial comunicativo do teatro, sobretudo sob orientação do padre José de Anchieta. Segundo Araújo, o

teatro jesuítico do século XVI era todo de óbvia intenção catequética e moralizante. O padre José de Anchieta, ao que parece, esmerou-se na produção de textos teatrais em que buscava a forma dramática mais adequada ao público a que se destinavam (ARAÚJO, 2008, 138)



O doutrinamento da instituição católica no Brasil tinha também clara funcionalidade. Segundo Bosi,

O missionário que se volta para o índio, prega-lhe em tupi e compõe autos devotos (e, por vezes, circenses) com o fim de convertê-lo, é um difusor do salvacionismo ibérico para quem a vida do selvagem estava imersa na barbárie e as suas práticas se inspiravam diretamente nos demônios (BOSI, 1992, p. 92)

Todos os rituais católicos e as apresentações dos autos catequéticos que estavam sendo introduzidos aos índios surgiam com o intuito de “impressionar o público exatamente por seu lado cênico” (ARAÚJO, 2008, p. 138). Como ferramenta de persuasão, o teatro foi utilizado para instaurar as bases de uma nova ideologia prescrita aos índios, baseada mais na prática do medo da morte eterna e menos no princípio do amor benevolente, como defendeu Coulanges(1975).

Esse temor era controlado pela remissão dos pecados formalizada ritualisticamente pela Igreja Católica, a grande orquestradora da trindade pecador, pecado e penitência. E, como ocorreu com todas as outras instituições culturais trazidas para nossas terras, a religião surgiu no Brasil maniqueísta, imposta e fundada no amedrontamento do fiel. Segundo Bosi, “desde que o temor ao castigo é mais forte do que a vontade do Bem, bloqueia-se a via amorosa mística, e só resta o moralismo ou o terror. O código de preceitos se enrijece com vistas à transgressão cujo fantasma ronda obsedante a alma do pecador” (BOSI, 1992, 115). O significado puro do culto católico é, a maior parte das vezes, afastado de seus praticantes pelas respectivas instâncias de poder que dele se apropriam. A vigilância coibidora da Igreja, além de adormecer nossa vocação ritualística, também se mostrou inábil para atar duas realidades díspares na colônia: o sistema de exploração do trabalho no campo e as propostas de fraternidade próprias do Evangelho.

Acerca do máximo preceito cristão, Bosi bem lembra que “A filiação comum e universal dos homens em relação a um Deus criador e único é o aval da irmandade de todos” (BOSI, 1992, p. 134). Mas por aqui, imperava a clássica segregação dos pares pela posição social e pela cor da pele.

Os indígenas e os negros escravizados trabalhavam exaustivamente nas lavouras e ainda sofriam castigos físicos. O trabalho nos engenhos “matou o índio e importou o africano” (PRIORI, 2016, p. 73). Segundo Ribeiro, “A empresa escravista, fundada na apropriação de seres humanos através da violência mais crua e da

coerção permanente, exercida através dos castigos mais atrozes, atua como uma mó desumanizadora e deculturadora de eficácia incomparável” (RIBEIRO, 2015, p. 89). Dos navios negreiros, os africanos escravizados eram expostos nus nas lojas e leilões como animais e, depois de adquiridos pelos senhores, sem falar a língua destes, precisavam obedecer as suas ordens e as práticas cristãs. Piori (2016) conta que eram exigidas de quinze a dezessete horas de trabalho, que a mortalidade, em razão de doenças endêmicas e insalubridade nas senzalas, era alta, mas que os castigos físicos exagerados, embora ocorressem, eram desencorajados porque podiam invalidar um escravo de muito préstimo.

A religião católica também travou dura luta contra os ritos de origem africana que eram praticados com música e adivinhações nas senzalas. Peter Fry conta que o candomblé nasceu da escravidão negra porque “Proibidos de praticar sua religião tradicional, os escravos desenvolveram uma forma religiosa na qual divindades africanas podiam se esconder atrás de máscaras de santos católicos” (FRY, 1982, pp. 48-49). Mesmo assim, o candomblé era reprimido até com uso de violência por parte da elite dirigente. Os padres realmente abominavam as danças e os cantos afro-brasileiros, mas “A mensagem cristã de base, pela qual todos os homens são chamados filhos do mesmo Deus, logo irmãos, contraria em tese, as pseudo-razões do particularismo colonial” (BOSI, 1992, p. 36) e essa percepção do discurso opressor logo se tornou alvo da crítica de alguns padres, inclusive. Em alguns de seus sempre ácidos sermões, o padre Antônio Vieira ironiza a separação das raças e as inconsistências da escravidão, pelo ponto de vista religioso. Diz ele:

Quem negará que são os homens filhos de Adão? Quem negará que são filhos daquele primeiro soberbo, o qual não reconhecendo o que era, e querendo ser o que não podia, por uma presunção vã se perdeu a si e a eles? Fê-los Deus a todos de uma mesma massa, para que vivessem unidos, e eles se desunem; fê-los iguais, e eles se desigualam; fê-los irmãos, e eles se desprezam do parentesco [...] Até nas coisas sagradas e que pertencem ao culto do mesmo Deus, que fez a todos iguais, primeiro buscam os homens a distinção que a piedade (VIEIRA, 1998, p. 1)

Essa estrutura social discriminatória é compreendida por Sérgio Buarque de Holanda como centro de toda uma organização coletiva que tem sua origem na família tradicional e que se constituiu segundo normas muito antigas que prevaleceram na península Ibérica por várias gerações.

Os escravos das plantações e das casas, e não somente escravos, como os agregados, dilatam o círculo familiar e, com ele, a autoridade imensa do pater-famílias. Esse núcleo bem característico em tudo se comporta como seu modelo da Antiguidade, em que a própria palavra “família”, derivada de *famulus*, se acha estreitamente vinculada à ideia de escravidão, e em que mesmo os filhos são apenas os membros livres do vasto corpo, inteiramente subordinado ao patriarca, os *liberi*” (HOLANDA, 2014, pp. 95-96)

O ambiente doméstico é justamente o setor menos acessível da sociedade colonial, aonde os princípios da autoridade civil quase não chegam porque, isolada das perturbações de fora, a família só se importa com as pressões internas e a obediência ao pátrio poder.

Como a maior parte da produção laboral se encontrava no campo, no meio urbano quase não se tinha o que fazer. Até que havia alguns serviços e pequenos comércios, mas a grande aspiração de um jovem da cidade ou da fazenda em idade de trabalhar, segundo Araújo, “era transformar-se em funcionário público, militar, sacerdote, advogado ou médico. Nesta ordem. O aprendizado de um ofício seria considerado degradante” (ARAÚJO, 2008, p. 85). O trabalho, sobretudo manual, era obrigação dos negros e parecia mais condizente aos homens brancos exercer uma atividade mais intelectual ou, simplesmente, não exercer atividade alguma. A ociosidade era sinal de que o indivíduo não tinha necessidade de se dedicar a um ofício porque desfrutava de posses, inclusive a posse de um escravo que poderia trabalhar por ele. O tempo livre era sinônimo de prestígio. Segundo Holanda, na colônia, quem realiza uma atividade exclusivamente intelectual, apenas para atingir certo *status* de erudição, não percebe que

a qualidade particular dessa ‘inteligência’ é ser simplesmente decorativa, que ela existe em função do próprio contraste com o trabalho físico, por conseguinte não pode supri-lo ou completá-lo, finalmente, que corresponde, numa sociedade de coloração aristocrática e personalista, à necessidade que sente cada indivíduo de se distinguir dos seus semelhantes por alguma virtude aparentemente congênita e intransferível, semelhante por esse lado à nobreza de sangue (HOLANDA, 2014, p. 99)

Segundo Araújo, o desprezo pelos serviços manuais e o apreço ao ócio “constituía, em última análise, o efeito visível de uma sociedade de escassa mobilidade, de subordinações praticamente irremovíveis, de papéis marcados, e isso do nível familiar ao profissional” (ARAÚJO, 2008, p. 94). Sérgio Buarque de Holanda também comenta o efeito dessa presunção de fidalguia, o jeito de ser típico da família de origens ibéricas da sociedade colonial.

Uma digna ociosidade sempre pareceu mais excelente, e até mais nobilitante, a um bom português, ou a um espanhol, do que a luta insana pelo pão de cada dia. O que ambos admiram como ideal é uma vida de grande senhor, exclusiva de qualquer esforço, de qualquer preocupação. E assim, enquanto povos protestantes preconizam e exaltam o esforço manual, as nações ibéricas colocam-se ainda largamente no ponto de vista da Antiguidade clássica (HOLANDA, 2014, p. 44)

Os colonos brancos estavam frequentemente, dessa forma, dissociados do cultivo, uma vez que o trabalho braçal era exclusividade dos indígenas, em um primeiro momento, e dos negros africanos, logo depois. Isso é, em parte, o que gerava uma falta de identificação com a terra e o que os motivava a tratar o Brasil sob o signo do provisório. Araújo (2008) explica que os portugueses vinham para cá sem muita intenção de ficar por longo período, e isso provocou uma falta de cuidado com a terra com que eles não se identificavam. Os brancos europeus não se vinculavam à colônia. Já os índios e os negros, claro que não todos, mas boa parte deles estava dissociada da essência do culto instaurado, que pretendia fazê-los crer no cristianismo, não pela vivência plena no amor, mas pela via do medo. Bosi recorre novamente à formação da palavra *culturus* para compreender a cultura como uma “consciência grupal operosa e operante que desentranha da vida presente os planos para o futuro” (BOSI, 1992, p. 16). No Brasil colônia, onde a consciência de grupo parecia ainda distante de se alcançar com tantos elementos antagônicos, a base dessa cultura provém de uma instituição extremamente poderosa na visão de Gilberto Freyre.

A família, não o indivíduo, nem tampouco o Estado nem nenhuma companhia de comércio, é desde o século XVI o grande fator colonizador no Brasil, a unidade produtiva, o capital que desbrava o solo, instala as fazendas, compra escravos, bois, ferramentas, a força social que se desdobra em política, constituindo-se na aristocracia colonial mais poderosa da América (FREYRE, 2013, p. 81)

Novamente voltamos ao círculo doméstico e ao lugar das relações onde nem o Estado intervinha. Já os padres, de todos os lados, tentavam cercar a conduta dos colonos até mesmo dentro da intimidade familiar. Em constante dissociação cultural da vigilante máquina católica, os colonos de todas as cores e todas as raças viviam desobedecendo aos dogmas da religião, os quais prezavam, sobretudo, pela unidade da família como a máxima representante da moral cristã.

### 4.3 LEIS, CONVENÇÕES E SEXUALIDADE BRASILEIRAS

Simon Goldhill afirma que

foram violentos e apaixonados os debates entre cristãos, particularmente as brigas internas sobre sexualidade e corpo no Império do século IV. O que poderia ser o casamento? Poderia um bom cristão se casar? Seria essa sempre a segunda opção? Era uma vida de virgindade a única escolha adequada? Como deveria viver uma virgem? Seria possível perder a virgindade ‘até por pensamento’ – como declarou são Jerônimo em uma passagem bastante exaltada? Poderia um padre ou bispo ter esposa? Deveria um padre ou bispo ser casto, celibatário ou virgem, para ser verdadeiramente santo?” (GOLDHILL, 2007, p. 114)

Segundo Ronaldo Vainfas (1986), os teólogos medievais foram os que mais se esmeraram ao longo da história em opor seu modelo austero e repressivo às práticas permissivas e libertinas da Antiguidade greco-latina. “É ainda comum a concepção desse modelo como um todo homogêneo e coerente, por muitos denominado de moral judaico-cristã” (VAINFAS, 1986, p. 5), caracterizada basicamente pela manutenção da virgindade e da castidade, pela apologia ao casamento monogâmico e indissolúvel e pela condenação absoluta do desejo e do prazer carnal. A virgindade como um ideal cristão encontrou pretexto na renúncia ao corpo para encontrar a libertação do mundo decadente e o discurso era claramente orientado para o público feminino. O casamento era visto pelos teólogos dos séculos III e IV como oposição à virgindade, ou seja, um mal porque autorizava os pecados da carne, mas ao mesmo tempo, necessário porque impedia a fornicação.

Os agentes eclesiásticos da colonização no Brasil tentaram de todo modo transformar nosso cotidiano num exemplo genuíno da cristandade romana, ou seja, baseada no modelo matrimonial de união sacramentada, família conjugal, continência sexual e disciplina rigorosa. “Monogamia estrita e indissolubilidade formavam, assim, o corpo institucional do modelo cristão do casamento em oposição ao concubinato e ao divórcio tão frequentes no Mundo Antigo” (VAINFAS, 1986, p. 13). Nesse sentido, a Igreja dirigia o olhar mais severo de seus inquisidores às mulheres, pois considerava o sexo feminino pérfido por natureza e exigia obediência das moças ao pai, aos irmãos e ao esposo. Aqui no Brasil, “Cercada de escravos, a mulher cujo marido tivesse certo cabedal encerrava-se em casa, esparramada em esteiras, sem quase nada fazer, longe do olhar até mesmo dos amigos da família”

(ARAÚJO, 2008, p. 192). A reclusão da esposa e das filhas representava uma lei secular, uma norma social absolutamente favorável aos maridos e o rigor no exercício dessa prática deveria ser aceito submissamente pelas mulheres, porque devia ser muito caro à Igreja, uma vez que esta instituição, desde a Idade Média, tornara regra as supostas superioridade e autoridade do homem sobre a mulher.

É importante lembrar que esses padrões de comportamento realmente não são arcaicos, como muitos historiadores do século XIX acreditavam, a exemplo de Coulanges (1975). O ideal do silêncio e da reclusão feminina não encontra muitos exemplos práticos na Antiguidade. É certo que o gineceu, ambiente restrito e destinado a abrigar as mulheres das vistas e do contato com homens, onde elas ficavam sob vigilância durante a maior parte do dia, era uma possibilidade dentro de certas casas aristocráticas atenienses, mas também é certo, como vimos anteriormente, que a maioria das famílias não tinha recursos para manter as moças reclusas e precisava delas, inclusive, executando trabalhos no ambiente público.

No Brasil colônia, assim como na Grécia Clássica, também as leis e as convenções sociais colocavam a mulher sob a tutela do pai, em seguida do marido e, em caso de viuvez, do filho ou parente masculino mais próximo. Aqui ela “era vista em tentação permanente e, assim, podia ser potencialmente adúltera, feiticeira, enganadora, sibarita, repositório enfim de todos os males já presentes desde a primeira mulher, Eva, a Eva tentadora” (ARAÚJO, 2008, p. 213). Entre a gente comum, que pouco tinha a perder, assim como na Grécia Clássica, a necessidade de sobrevivência era maior que qualquer ideal aristocrático. Havia inúmeras mulheres, em sua maioria negras, mulatas e solteiras, que tocavam suas vidas e seus negócios como bem queriam, várias vezes sustentando a família toda. Conforme Priori,

Desde os primeiros séculos da colonização vemos mulheres à frente de pequenos negócios. Elas não só sustentavam suas casas, mas, ao contrário do que se acreditou por muito tempo, eram visíveis na cidade. Estalajadeiras que ‘davam de comer em suas casas’, costureiras, tecedeiras, as que ‘tinham casa de vender coisas de comer e outras mercadorias’, ‘mestras de ensinar moças a lavar e cozer’, além de tavernas, aparecem na documentação da Inquisição em suas visitas a Salvador e Recife (PRIORI, 2016, pp. 98-99)

A muitas delas era associado o estigma da prostituição quando não da feitiçaria, e com as efetivas prostitutas, os homens se encontravam frequentemente. Segundo

Vainfas, “A documentação inquisitorial da visitação quinhentista encontra-se povoada de [...] mulheres de ‘má vida’, especialistas em feitiçaria erótica e, à semelhança de *celestinas* valencianas, também envolvidas com prostituição e alcovitice” (VAINFAS, 1997, p. 71). Entretanto, diferentemente do que pregavam os teólogos da Idade Média, a fornicação com prostitutas, mulheres solteiras ou públicas, não era considerado pecado mortal pelos homens que disso faziam costume, conforme defendiam em Espanha, Portugal e colônias, sendo, inclusive, prática tolerada pela Igreja, a fim de ‘evitar males mais graves’.

Já as famílias mais abastadas da sociedade urbana achavam que era mais seguro manter suas mulheres reclusas mesmo, pois qualquer escândalo originado em suas casas poderia resultar em perda de prestígio ou de relações comerciais. Mesmo porque, conforme Araújo, “No âmbito mais restrito da família, a Igreja queria interferir até na intimidade do casal. Mesmo na cama devia predominar a castidade de sentimentos, vale dizer, seria pecado qualquer expansão amorosa que resultasse em simples prazer”. (ARAÚJO, 2008, p. 213). Na Idade Média, o casamento era realizado com fins exclusivos de procriação, então o ato era obrigatório, mas condenavam-se os excessos. Conforme Vainfas

No tocante à vigilância e à ordenação do leito conjugal, os teólogos construíram um ‘sistema’ baseado em três eixos fundamentais: 1) a imposição da relação carnal como algo obrigatório no casamento, sem a qual ele não teria sentido; 2) a condenação de todo e qualquer ardor na relação carnal entre os cônjuges, quase sempre entendido como ‘excesso’ ou, às vezes, como prática antinatural; 3) a minuciosa classificação dos atos permitidos ou proibidos, tendo em vista a função procriadora (VAINFAS, 1986, p. 37)

Dessa complicada questão, decorriam os pecados atentatórios à procriação e até à instituição da família. Todos eram ‘pecados da carne’, isto é, transgressões de ordem sexual. Desde o século I, segundo Araújo, já se condenavam “os *fornicarii* (devassos), os *adulterii* (adúlteros), os *molles* (os ‘frouxos’, de hábitos voluptuosos, efeminados; mais tarde o termo designaria os onanistas) e os *masculorum concubitores* (homossexuais)” (ARAÚJO, 2014, p. 214).

No século XV, o dominicano Antonino, arcebispo de Florença, elencou nove delitos sexuais:

fornicação, estupro, violação, adultério, incesto, sacrilégio (coito com clérigo ou freira), masturbação, luxúria contra a natureza (‘quando um homem copula

com uma mulher fora do lugar natural onde se fazem as crianças') e sodomia (cópula de 'homem com homem e mulher com mulher). Na época do Brasil colonial todo esse imbróglio de pecados, alguns cujo conceito fora ligeiramente modificado no correr do tempo, já se incorporara à legislação civil e eclesiástica de forma uníssona e ferreamente complementar (ARAÚJO, 2008, p. 214)

Araújo ainda apresenta as *Constituições primeiras do arcebispado da Bahia*, que datam da primeira década do século XVIII, e definiam a natureza das infrações consideradas graves. Sodomia, bestialidade e molície porque prejudicavam a procriação da família; adultério, incesto, estupro, rapto, concubinato e bigamia porque ameaçavam a instituição da família. As penalidades aplicadas a quem cometesse algum desses pecados eram bastante severas.

Conforme Freyre, “Por crime de sodomia aparecem, no fim do século XVI, perante o visitador do Santo Ofício, vários indígenas e mamelucos: homens ainda mal cristianizados, católicos ainda meio crus. A Igreja fulminou neles como pecado dos mais profundos” (FREYRE, 2013, p. 189). Eram comuns também as relações desse tipo entre senhores católicos e seus cativos, homens ou mulheres. A determinação, segundo Araújo (2008), era que o sodomita devia ser queimado vivo, isto é, não era previamente estrangulado, para que nunca pudesse haver memória de seu corpo e sepultura, além de todos os seus bens serem confiscados para a Coroa e seus filhos e netos, caso houvesse, ficarem inábeis e infames para sempre. Muitas vezes, os acusados assassinavam seus parceiros sexuais para apagar a prova principal do delito e escapar da fogueira.

Priori comenta o adultério na colônia chamando atenção para as doenças venéreas frequentemente contraídas por mulheres casadas, as quais provavelmente eram tratadas como “máquinas de fazer filhos, submetidas às relações sexuais mecânicas e despidas de expressões de afeto” (PRIORI, 2016, p. 363). O adultério, o concubinato, ou amancebamento, assim como a bigamia, também eram crimes previstos pelo Estado e pela Igreja e passíveis de punição. Esta última prática, conforme Vainfas (1997b), resultou em mais de cem processos entre os séculos XVI e XVIII. Entretanto, Araújo acha possível que, a partir do século XVII, “com a fixação de maior número de colonos, houvesse diminuído o número de casos de bigamia, pelo menos nas cidades maiores, embora o concubinato continuasse, de longe, a ser delito dos mais cometidos no Brasil”. (ARAÚJO, 2008, p. 241). Consistia o



concubinato no homem ir viver com uma mulher como se fossem casados, mas sem os ritos legais e religiosos próprios. Segundo Araújo,

Durante o primeiro século a colonização foi uma verdadeira farra não só para os solteiros como para os casados que deixaram a família no outro lado do oceano. Os jesuítas, vigilantes e severos, angustiavam-se com o que se passava ante seus olhos. Como havia poucas mulheres brancas, o reinol, mal desembarcava em solo brasileiro começava a exercitar-se na mais facilitada transgressão dessa colônia: seduzir uma índia e com ela copular ou até coabitar (ARAÚJO, 2008, p. 236)

É certo que houve muitas uniões estáveis e duradouras entre portugueses e nativas, mas muitas vezes os recém-chegados tinham deixado família em Portugal para a qual iriam voltar tão logo acabasse sua missão no Novo Mundo. A consequência dessas uniões ilícitas eram as “altas taxas ou de infanticídio de filhos ilegítimos ou da mortalidade de menores indesejados, criados à solta”, uma vez que de acordo com as leis do Estado ou da Igreja, “os nubentes teriam de provar que dispunham de condições materiais para sustentar prole de modo assegurado” (ARAÚJO, 2008, p. 238). Se o concubinato ocorria, na maior parte das vezes, porque era muito caro e burocrático casar de forma legal, então o elemento trágico de nossa colonização foi, sem dúvida, a pobreza disseminada.

Muito já se criticou o modelo romantizado que Gilberto Freyre (2013) utilizou em *Casa grande & senzala* para descrever as relações do homem branco português com as mulheres indígenas e com as africanas. É certo que Freyre não explora o racismo e a misoginia presentes nessas relações pluriétnicas da colonização lusitana no Brasil, em que a mulher é, conforme Vainfas (1997b), reificada, por sua condição de escravizada; feita de amante; e, muitas vezes, estuprada ou colocada para o ganho na prostituição. Entretanto, considero que não cabe aqui um exame mais detalhado e, de certo modo, repetitivo do “modelo freyreano” porque, apesar de justas, essas críticas, as quais eu endosso, extrapolam os limites desse trabalho. É importante, porém, ressaltar o quanto a Igreja condenava as uniões que ocorriam fora das normas de sua liturgia, uma vez que a difusão do casamento católico era um dos grandes objetivos da Contra-Reforma. Vainfas conta que “se os padres ousassem admoestá-los para que se casassem com uma só índia, como Deus mandava, eram ofendidos ameaçados e até perseguidos pelos escandalosos

colonos” (VAINFAS, 1997b, p. 233). Esse padrão das relações amorosas e sexuais permaneceria extremamente comum no Brasil até pelo menos o século XVIII.

A religião, a seu modo, interferiu de maneira bastante contundente na formação da família brasileira. O casamento cristão era largamente difundido na colônia, entretanto não eram raros os chamados ‘tratos ilícitos’ em que figuravam “inúmeros amancebamentos entre senhores e escravas, os concubinatos de clérigos, as relações de adultério que muitas vezes terminavam em sangue” (VAINFAS, 1997b, p. 237). Conforme é possível verificar nessa afirmação baseada em registros de visitas diocesanas, há incontáveis indícios de que os próprios padres da Companhia de Jesus incorporaram muitos costumes transgressores da Colônia, quando já não os trouxeram da Metrópole. Não eram, pois, raros os casos entre padres e freiras de “homossexualismo, de excessos no trajar-se, de corrupção, de sedução de mulheres, afora o mais frequente dos delitos em que se envolviam os padres: o concubinato” (ARAÚJO, 2008, p. 243). Outro costume bastante comentado por diversos historiadores é a ‘solicitação’, isto é, o assédio que mulheres católicas sofriam no espaço e no momento privado da confissão, em troca da absolvição dos pecados. Luiz Mott (1997) conta que em pequenas vilas, onde só havia um sacerdote, tais mulheres residentes podiam ficar sem receber a comunhão até que, enfim cedessem à solicitação do padre. A questão da religiosidade compulsória nessa terra de contradições e antagonismos parece ter encontrado dificuldade particular em pelo menos dois tipos de colonos: a gente comum, ricos ou pobres, independente da origem, que não conseguiu se envolver verdadeiramente com o exemplo cristão e a gente da própria Igreja que, nem por isso, deixou de experimentar os prazeres mundanos.

Nesse sentido, o caso de algumas freiras é particularmente interessante porque a vocação para a vida religiosa podia surgir como uma imposição dos pais. Acontece que enclausurar a filha em um convento podia servir de bom cartaz da família porque expunha a virtude da moça. Vainfas (1997b) afirma que os casamentos arranjados pelo pai da moça eram comuns, principalmente entre as elites e também era corriqueiro que as mulheres se casassem antes dos vinte anos (algumas com doze) e era raríssimo que contraíssem matrimônio depois dos trinta. Porém, segundo Algranti (1997), quando as mulheres brancas aristocratas

não encontravam um noivo à altura de sua condição social ou não possuíam dotes atrativos o suficiente, em virtude de necessidade de não se dividir demasiadamente as propriedades, eram enviadas para os conventos portugueses ou para os poucos recolhimentos de vida religiosa existentes na Colônia. Enclausuradas por motivos alheios à sua vontade, reproduziam nas instituições de reclusão feminina os costumes domésticos e as práticas de sociabilidade feminina próprias ao mundo exterior (ALGRANTI, 1997, pp. 137-138)

Chama atenção, nessa passagem, o fato de que a propriedade da família não era dividida igualmente entre a prole. Conforme Vainfas, muitos pais conduziam suas filhas à força para a clausura dos conventos “com o firme propósito de não casá-las e, assim, manter intacto o patrimônio fundiário da família” (VAINFAS, 1997, p. 135). A esse costume Araújo dá o nome de *morgadio*, ou seja, na falta do pai, “o primogênito herdava tudo; se mulher, convinha torná-la freira para que os bens passassem ao varão nascido imediatamente depois dela” (ARAÚJO, 2008, p. 252). Não é à toa que a maioria das moças nos conventos eram brancas e de família rica, cuja ascendência, às vezes, passava por rigorosa averiguação. Sem a necessidade de reservar uma alta quantia para o dote da filha - ou seu sustento, caso não se casasse -, o pai poderia custear para o filho, conforme Algranti (1997), passagens e estadia para uma temporada na Europa, enxoval de fardamento para a vida militar, livros e mesada para o estudante, entre outras despesas cheias de orgulho patriarcal longamente alardeado. A presunção de fidalguia era tanta que os pais preferiam envaidecer o nome da família à custa do sofrimento das filhas e da disputa entre irmãos.

É interessante tecer mais um comentário a respeito de uma metáfora possível. Segundo Nicole Loraux (1988), nas tragédias gregas chegaram até nós, a maioria das personagens femininas morrem basicamente de duas formas: ou são esposas suicidas ou virgens sacrificadas. O local mais comum para as primeiras cometerem o atentado contra a própria vida é o quarto, o aposento conjugal, onde elas tiveram a primeira experiência sexual e morreram para a vida de jovens virgens e nasceram para uma nova, de esposas e mães. Para o segundo grupo,

os sacrifícios trágicos esclarecem o ritmo muito cotidiano do casamento, pelo qual a virgem passa de um *kyrios* (tutor) a outro, do pai que a ‘dá’ ao marido que a ‘conduz’. Ironia trágica dos cortejos fúnebres que deviam ter sido nupciais – o de Ifigênia, o de Polixena, também o de Antígona -, casamentos ao inverso por levarem a um sacrificador que é frequentemente o próprio pai (LORAUX, 1988, pp. 71-72)

Dessa forma, morrem, tanto as esposas quanto as virgens, normalmente por um homem ou para um homem. Porém, as virgens sacrificadas são enviadas para o Hades após a morte, para serem esposadas pelo deus dos reinos subterrâneos. Na perspectiva católica, as freiras são frequentemente chamadas de esposas de Cristo que, conforme vimos, no Brasil Colônia, também eram virgens levadas para esse sacrifício (o da clausura) pelas mãos do pai e, no convento, muitas vezes à revelia de sua vontade, era como se morressem para a vida do mundo exterior. O casamento, portanto, é sempre visto como um fim digno e virtuoso para a mulher, mesmo quando serve de metáfora para a morte. A impressão que se tem é que, na perspectiva patriarcal, a mulher só se realizasse através do casamento – com Hades, com um homem ou com Cristo –, o único destino efetivamente triste de uma mulher seria permanecer solteira.

Bosi acredita que o processo de aculturação que o Brasil Colônia sofreu é um dos maiores motivos para a falta de compromisso com a religião que se observou largamente por aqui. “Aculturar um povo se traduziria, afinal, em sujeitá-lo ou, no melhor dos casos, adaptá-los tecnologicamente a um certo padrão tido como superior” (BOSI, 1992, p. 17). Por mais que a Igreja vigiasse de perto o comportamento de todos, por ser um processo aculturador, o catolicismo no Brasil, segundo Araújo (2008), conduziu à vivência de uma religiosidade muitas vezes de aparência, com práticas sexuais disseminadas e votos de pobreza de fachada, além de brancos católicos que eram frequentadores assíduos das festas religiosas de origem africana, como as do candomblé, e, saindo dali, iam à missa em seguida.

Martha Abreu apresenta um panorama das principais festas religiosas católicas que ocorriam no centro do Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX, as quais ela chama de modelo de um ‘catolicismo barroco’, por serem “espetaculares manifestações externas da fé, expressas no empolgante culto aos santos e presentes nas pomposas missas, nos teatralizados funerais e procissões e nas concorridas festas religiosas” (ABREU, 2002, p. 247). Em um desses eventos populares, onde era comum as práticas sagradas se confundirem com as profanas, a Irmandade do Espírito Santo da Igreja de Santana oferecia bandas de música, feira livre, barracas com comidas e bebidas, números circenses, espetáculos teatrais e queima de fogos de artifício. Depois das dez da noite, as famílias se recolhiam, ou

pelo menos as mulheres brancas, e ficavam, no local, homens jovens ou casados, assim como negros e negras livres e cortesãs, de modo que “A festa, então, transformava-se numa orgia” (ABREU, 2002, p. 256). A autora define ainda achula, o fado e o lundu, cujas origens se confundem no fim do século XVIII, como sendo uma transformação brasileira dos batuques angolanos acompanhados por instrumentos de corda, ou seja, uma inegável matriz popular e negra. Largamente tocada em uma das festas do Divino, o ritmo contagiante embalava danças com diversos movimentos considerados lascivos. No catolicismo hibridizado brasileiro, a base cultural se preserva, mas também se adapta e se contamina.

Essa é uma das origens de nosso sincretismo religioso e é nesses antagonismos que a obra de Nelson Rodrigues se equilibra. No próximo capítulo vamos observar como se dá a representação estética, na visão do dramaturgo, dessa instituição familiar brasileira e patriarcal, sustentada pelas bases dogmáticas da Igreja Católica, mas que, muitas vezes, rompe com a obediência a esses fundamentos, sobretudo no limite do corpo e das convenções sexuais. Pautados na culpa cristã e na incompreensão dos próprios sentimentos, em grave conflito com a cultura moralizante do ambiente que os moldou, os personagens rodriguianos veem, aos poucos, as cores de suas relações humanas se desbotarem, enquanto o convívio social com seus iguais se torna cada vez mais distanciado, quando não extremamente competitivo.

## Capítulo 5

### AS RELAÇÕES FRATERNAS NO TEATRO DE NELSON RODRIGUES

#### 5.1 ENTRE IRMÃS

*DR. ROBALO: [...] afinal de contas, a honra de uma mulher não está numa película. A virgindade é uma peliculazinha (RODRIGUES, 2012d, p. 54)*



Figura IV – Montagem de *Os sete gatinhos*, do Grutaba, 1980  
Fonte: Acervo Cedoc/ Funarte

Décio de Almeida Prado (1988), ao construir um esboço do *Teatro Brasileiro Moderno*, dedica algumas páginas ao dramaturgo Nelson Rodrigues não só para enfatizar a importância de *Vestido de Noiva*, que deslocara “o interesse dramático, centrado não mais sobre a história que se contava e sim sobre a maneira de fazê-lo” e cuja encenação “impunha-se como uma segunda criação” (PRADO, 1988, p.40), mas também para tecer comentários sobre outros textos rodrigueanos, que “inspiravam-se no modelo supremo com que tantas vezes lhe acenaram a crítica – o teatro grego” (PRADO, 1988, p. 51), mas, observa o crítico, que “a travessia da Grécia para o Brasil não se fizera sem intermediários” (PRADO, 1988, p. 52) e aponta Eugene O’Neill como outro modelo seguido por Nelson Rodrigues:

O homem está condenado, concluiu O’Neill, mas não por deuses, por seus demônios interiores, Esse, indubitavelmente, é o alicerce de peças como *Álbum de Família*, *Anjo Negro*, *Senhora dos Afogados*, concedendo-lhes uma inconfundível semelhança com a tragédia grega enquanto forma, por

exemplo, a divisão nítida entre os protagonistas, portadores de conflito, e o coro que emoldura a ação, formada por vizinhos, parentes e circunstantes; e enquanto conteúdo, as famílias marcadas pelo sofrimento, designadas para o dilaceramento interior, com a maldição que as obriga ao crime e ao castigo passado de pais a filhos (PRADO, 1988, p.52)

Angela Leite Lopes considera que “o trágico tal como se apresenta na obra de Nelson Rodrigues – não é o de uma forma, de um estilo, nem mesmo de um gênero. Consideramo-lo, desde o início, como de uma ideia. O que inclui forma, estilo e gênero, mas sem se restringir a isso” (LOPES, 2007, p. 165). A autora define que a ideia é originada e estabelecida pela linguagem, pelo discurso das personagens.

Do universo das obras de Nelson Rodrigues, vou me ater às que são identificadas pelo autor como tragédias, com exceção de *Vestido de noiva*, que é apresentada como “drama em três atos”, e que fundam seus conflitos em um núcleo familiar. Definido esse recorte, concordo com Sábato Magaldi que as relações fraternas entre irmãs costumam se dar sob uma premissa comum: a disputa pelo amor de um homem. O tema intriga o crítico teatral de tal modo que ele comenta em mais de uma ocasião<sup>45</sup> que certa vez perguntou ao dramaturgo “por que seu teatro insistia tanto nessa forma de amor”, no que ele respondeu que “achava lindo o tema, de inesgotáveis sugestões poéticas” (MAGALDI, 2004, p. 23). O crítico, então, contabiliza que, das dezessete peças que Nelson nos deixou, nove delas envolvem duas irmãs (às vezes primas) apaixonadas pelo mesmo homem, ou dois irmãos disputando a mesma mulher. Além disso, o desfecho trágico é comum a quatorze textos, quase sempre com mortes violentas provocadas por um ente familiar. Magaldi afirma que é justamente essa disputa entre irmãs que vai desencadear o trágico nas obras do dramaturgo, mas para Nelson, o tratamento dado ao tema da rivalidade entre irmãs é realmente de inúmeras possibilidades.

Em *Vestido de noiva*, (1943)<sup>46</sup>, “Alaíde roubou da irmã Lúcia o namorado Pedro, e se casou com ele. Ela tentou afirmar-se sem dúvida na vitória sobre a irmã” (MAGALDI, 2004, p. 20). Elas são moças de classe média que disputam um rapaz rico no Rio de Janeiro. Conforme Flávio Aguiar, a peça é considerada inauguradora do Modernismo no Teatro brasileiro não só pelo texto, mas a primeira

<sup>45</sup> Em seus livros *Teatro da obsessão: Nelson Rodrigues* e *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*.

<sup>46</sup> As datas se referem à primeira montagem das peças.

"representação de *Vestido de noiva*", diz Aguiar, "trazia consigo uma conjugação de fatores que apontavam estar em curso uma revolução no nosso teatro, como fora o modernismo de 1922 em outras artes" (AGUIAR, 2012h, p. 89)<sup>47</sup>. A montagem foi realizada por um grupo de teatro amador chamado *Os comediantes* e dirigida pelo polonês Ziembinski. A configuração do cenário e o desenho de figurino, concebidos por Santa Rosa e inspirados nas recentes renovações das artes plásticas, desestruturaram a cena tradicional e possibilitaram, segundo os críticos, um mergulho na mente da morta Alaíde dividida em três planos: alucinação, memória e realidade, sendo este o de menor destaque.

Uma hora antes do casamento, Lúcia discute com Alaíde e esta sente que a irmã e o noivo desejam sua morte. Tudo leva a crer que o atropelamento de Alaíde, na verdade, foi provocado por Pedro e com o conhecimento de Lúcia. Assassinato, acidente ou suicídio? Três possibilidades trágicas, afinal, conforme Lesky, o adjetivo "serve para designar destinos fatídicos de caráter bem definido e, acima de tudo, com uma bem determinada dimensão de profundidade" (LESKY, 1996, p. 26). De qualquer forma, *Vestido de noiva* causou estranhamento e surpresa não só pelo enredo, apresentado de forma fragmentada e com histórias sobrepostas, mas pelas opções inovadoras da encenação, isto é, por sua linguagem, sobre a qual Décio de Almeida Prado sumariza:

O que víamos no palco, pela primeira vez, em todo o seu esplendor, era uma coisa misteriosa chamada *mise en scène* (só aos poucos a palavra foi sendo traduzida por "encenação"), de que tanto se falava na Europa. Aprendíamos, com *Vestido de Noiva*, que havia para os atores outros modos de andar, falar, gesticular além dos cotidianos, outros estilos além do naturalista, incorporando-se ao real, através da representação, o imaginário e o alucinatório (PRADO, 1988, p. 40)

Segundo Pereira & Lopes (2013), o conflito é uma forma de desentendimento, uma oposição mútua entre dois indivíduos, a expressão final da competição, do ciúme ou da rivalidade, que pode, ou não, levar à agressão física. A competição também se encontra na ordem da relação dual, mas é um conflito expresso mais pelo comportamento. Na competição, um irmão/ irmã tenta superar o outro, e esse

---

<sup>47</sup> Todas as citações de Flávio Aguiar se encontram no Roteiro de leitura da respectiva peça de Nelson Rodrigues nas edições consultadas, ou seja, esse comentário está em: "RODRIGUES, Nelson. *Vestido de noiva*. 11ª ed. Roteiro de leituras e notas de Flávio Aguiar. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012h". Ver Referências Bibliográficas.



conflito, se controlado, pode ser construtivo e fazer a criança aprender a negociar, a ter compromisso e a resolver problemas. No teatro de Nelson Rodrigues, porém, é notório que o conflito entre duas irmãs não se dá de forma controlada e construtiva, ocorrendo, portanto, muito mais pela via do ciúme e da rivalidade, que são conflitos triangulares com raiz emocional. “White e Mullen (1989) propuseram que o ciúme seria desencadeado pela percepção de perda ou ameaça de perda de um relacionamento valioso para um rival” (WHITE & MULLEN, 1989, apud PEREIRA & COSTA, 2013, p. 281). Enquanto a rivalidade ocorre quando os elementos envolvidos querem se superar ante um terceiro, ou seja, o indivíduo pretende mostrar sua superioridade em *status*, poder, habilidade ou aparência em comparação com o irmão/ irmã para alguém de fora.

Em *Senhora dos afogados* (1954), Moema, apaixonada pelo próprio pai, afogou as irmãs Dora e Clarinha no mar quando estas alcançaram a adolescência. Na definição proposta por Pereira & Lopes (2013), trata-se de um caso de ciúme, porque é uma relação triangular em que se observa o indivíduo enciumado (Moema), o sujeito amado (o pai, Misael) e as rivais (as irmãs, Dora e Clarinha)<sup>48</sup>. Nessa tragédia rodriguiana, a mórbida personagem deseja viver sozinha na casa com o sujeito amado e se tornar a única mulher da família Drummond.

MOEMA – Procura em toda a casa, nos espelhos também... Tuas filhas não estarão em lugar nenhum... Nem vivas, nem mortas... Não existem nem os retratos, que eu destruí; nem as roupas... Queimei a memória delas... Sabes ainda como eram? Te lembras dos olhos, dos cabelos?

MISAEEL – Talvez...

MOEMA – Sabes pouco... Saberás cada vez menos... Até que um dia nada restará delas na tua memória... Só existirei eu, minha imagem diante de ti... (*apaixonadamente*) Somos assassinos, pai, tu e eu!... (RODRIGUES, 2012f, p. 69)

De fato, o pai de Moema assassinara uma prostituta com um machado há dezenove anos, no dia do casamento com D. Eduarda: nessa peça, a família representa extrema relevância na estruturação do sujeito, como fundação de toda uma organização social, cuja lógica totalizante ocupa posição central na vida cotidiana de seus componentes, definindo seus comportamentos. Assim como Misael assassinou

---

<sup>48</sup> Em *Vestido de noiva*, também é possível observar a relação triangular (enciumado – Lúcia; sujeito amado – Pedro; rival – Alaíde), em que houve perda de um relacionamento para uma rival.

a prostituta que ameaçou seu casamento, Moema assassinou as irmãs que ameaçaram sua relação com o objeto incestuoso de seu desejo.

Durante toda a peça, o coro de vizinhos surge dentro da casa e nas janelas ora assistindo, ora comentando a ação, num recurso exemplar de retorno à tradição grega. Angela Lopes (2007) considera esse artifício como utilização explícita de um 'lugar-comum', um clichê, consciente por parte de Nelson Rodrigues, a fim de aproximar sua peça de um enredo trágico. Esses clichês trágicos, aos quais eu acrescentaria o sacrifício, seriam "As noções de destino, fatalidade, maldição, vingança. Elementos como o coro. Um certo clima, um certo ambiente. Ele retomará também alguns temas: o incesto, o infanticídio" (LOPES, 2007, p. 221). Mas o coro não é só um clichê, uma vez que representa ainda o limite entre o público e o privado se confundindo, sendo o primeiro frágil e obediente às leis que regem o domínio familiar. *Senhora dos afogados* é uma peça que remete à maldição dos Atridas, conforme veremos adiante, repleta de referências míticas e trágicas que fecham o ciclo do Teatro desagradável de Nelson, iniciado por *Álbum de família*, conforme Magaldi (1987), como uma busca do consciente primitivo através dos arquétipos humanos.

Logo após a cena do prólogo de *Álbum de família* (1967), vem a rubrica com a descrição de duas personagens: "espantadas, duas mulheres que vêm espiar pelos vidros: d. Senhorinha, digna, ativa e extremamente formosa, tia Rute, irmã de d. Senhorinha, velha solteirona, taciturna e cruel" (RODRIGUES, 2012a, p. 13). A dicotomia que caracteriza as duas fica ainda mais clara no diálogo mordaz que se segue como introdução ao conflito das irmãs. A rubrica indica que tia Rute fale de forma "sardônica", "perversa", "veemente", "com uma crueldade que não consegue esconder" (RODRIGUES, 2012a, p. 14), como quem está "castigando a irmã". Mas a relação entre as duas está farta de uma dura maldade que se revela no fato de que tia Rute alicia meninas adolescentes para a satisfação sexual de Jonas, esposo de d. Senhorinha. O patriarca da família deflora as jovens dentro de casa, como retaliação à esposa, por flagrá-la com um amante, anos atrás. No segundo ato, em diálogo com a irmã, Tia Rute expressa a origem de seu sentimento fraterno:

Tia Rute (*agressiva*) – Mamãe o quê... (*mudando de tom*) Eu prometi, jurei à mamãe... (*cínica*) Mas o que é que tem? Ela não gostou nunca de mim. Tudo era você, você! Tinha uma admiração indecente pela sua beleza. Ia assistir a você tomar banho, enxugava as suas costas! Quero que você me diga: POR

QUE É QUE ELA NUNCA SE LEMBROU DE ASSISTIR AOS MEUS  
BANHOS? (RODRIGUES, 2012a, p. 43)

Além de sugerir uma admiração homossexual e incestuosa por parte da mãe, essa fala é exemplo do ressentimento e da hostilidade que encaixa bem a Tia Rute no raciocínio de Sábato Magaldi sobre quando duas irmãs amam o mesmo homem: “subentende rivalidade, uma semelhante inclinação familiar e o desejo de superar no afeto a pessoa próxima, compensando talvez a suposta preferência materna” (Magaldi, 2004, p. 23).

Goldsmid e Féres-Carneiro (2011) avaliam a chegada do segundo filho como agente de um deslocamento que o primogênito sofre do lugar único e privilegiado que ocupava, obrigando-o a dividir os cuidados exclusivos que recebia dos pais com o irmão. Dessa forma, o ciúme pode contribuir na construção da personalidade, uma vez que permite ao indivíduo se definir melhor na comparação com o outro. Para Pereira e Costa (2013), o ciúme também se configura como a sensibilidade da criança à injustiça na distribuição da atenção do progenitor e é, na maior parte das vezes, a expressão de profundas raiva, ansiedade e tristeza, além de medo e insegurança. No caso de tia Rute, a posição de filha mais velha, que lhe concederia certos privilégios, não se confirma quando contrasta o tratamento que recebe da mãe com o verdadeiro culto que esta rende à sua irmã. A propósito, na obra de Nelson Rodrigues, a primogenitura não recebe atenção especial dos pais, como ocorre em diversas culturas. D. Senhorinha reclama “(*entre autoritária e suplicante*) – Quando mamãe morreu, ela pediu que você tomasse conta de mim. Como minha irmã mais velha. Você prometeu, Rute, jurou!” (RODRIGUES, 2012a, p. 22). Percebe-se aqui uma exigência social de apagamento da identidade do indivíduo para assumir uma posição de responsabilidade sobre a caçula. Conforme Tânia Salém, nas relações fraternas na obra de Nelson Rodrigues, “os ocupantes dos primeiros postos na fratria parecem experimentar, relativamente aos mais novos um maior enfraquecimento das fronteiras do ‘eu’ em nome do grupo familiar” (SALEM, 1984, p. 549). Em contraste com a irmã, tia Rute é solteira e não oferece encantos sexuais a homem nenhum. Conforme Magaldi, “Enquanto toda mulher teve ao menos um homem que a desejasse, Rute nunca despertou o apetite masculino. Apenas Jonas, certa vez, estando bêbado, a encarou como mulher. O que bastou para Rute nutrir por ele um eterno amor grato” (MAGALDI, 2004, p. 55). A ausência

de feminilidade e apelo sensual também é uma característica das irmãs mais velhas na obra de Nelson. Consciente de sua desvantagem física, resta a Tia Rute realizar sua vida afetiva através da irmã mais nova, desejando o cunhado, mas ela não o disputa diretamente com a irmã, apenas atrai meninas que despertem o desejo dele a fim de humilhar d. Senhorinha e afastá-la cada vez mais de Jonas.

Na cena em que ela revela à irmã que uma única vez o cunhado a amou e até a beijou na boca como se ela fosse “uma dessas mulheres muito desejadas”, tia Rute revela seu conflito interno repleto de uma amarga gratidão:

JONAS (*com certo rancor*) - Não devia ter contado!

TIA RUTE (*sem ouvi-lo*) – Por isso é que eu gosto dele. Sabia que tinha sido aquela vez só – que não voltaria mais, paciência. Mas como foi bom! Agora, o que ele quiser eu faço. Quer que eu arranje moças, meninas de 13, 14, 15 anos. Só virgens, pois não! Para mim, é um santo, está acabado! (RODRIGUES, 2012a, p. 26)

*A serpente* (1980) é a última peça de Nelson Rodrigues e novamente o ambiente familiar e a disputa de duas irmãs pelo mesmo homem estão em cena, mas dessa vez como conflito central da obra. Guida e Lígia são irmãs que vivem com seus respectivos maridos no mesmo lar, um apartamento no décimo segundo andar de um prédio no Rio de Janeiro. São tão amigas que até o casamento ocorreu “Na mesma igreja, na mesma hora, no mesmo dia, mesmo padre” (RODRIGUES, 2012c, p. 15); as duas já haviam combinado, inclusive, que morreriam juntas. Lígia, porém, nunca teve relações íntimas com o esposo, Décio, enquanto Guida vive sua vida conjugal com Paulo de forma intensa e ruidosamente divulgada através das paredes do apartamento. Não suportando mais a abstinência, Lígia diz para a irmã que vai se suicidar, e Guida, então, oferece o marido para passar uma única noite com Lígia. Os cunhados acabam se apaixonando e, para ficar juntos, Paulo empurra Guida da janela. Nelson chamou *A serpente* de tragédia carioca. O núcleo familiar, a unidade de espaço e ação, além do aparente conflito privado com poucos personagens criam um clima tenso e alucinante em que as escolhas das personagens confluem para o desfecho trágico. Segundo Aguiar,

Como nas tragédias antigas, o que presenciamos na peça é o desfecho de uma ação cujas raízes estão distantes no tempo. A partir do momento em que a cortina se abre para começar o espetáculo, os acontecimentos se precipitam de modo vertiginoso. Os personagens aparentemente escolhem seus passos e rumos, mas, ao final, fica uma sensação de inevitabilidade (AGUIAR, 2012c, p. 47)

As raízes distantes no tempo podem se encontrar no próprio título. A serpente era o animal mais astuto do jardim do Éden, que oferece o fruto proibido à Eva, incentivando-a a fazer o marido também prová-lo. Depois de cometer o primeiro pecado todos se envergonham e são expulsos do paraíso em que viviam. Guida e Paulo eram felizes desde o dia do casamento. Lígia diz: “Quando eu te olhei na igreja, senti que a feliz eras tu. E senti que amavas mais do que eu, e que eras mais amada do que eu. [...] É esta a verdade. Você saiu da igreja com essa felicidade nojenta” (RODRIGUES, 2012c, p. 15). Na perspectiva apresentada por Pereira e Lopes (2013), no início da peça, estamos diante de clara rivalidade, pois é uma relação triangular onde a implicação não está em perder o objeto para a rival, mas sim superá-la em face de um terceiro, o qual, embora seja pouco citado, parece ser o pai.

Já na abertura da peça, Lígia questiona se Décio não vai falar com o pai dela a respeito da separação, no que ele lhe responde: “Perde as ilusões sobre teu pai. Teu pai é uma múmia, com todos os achaques das múmias” (RODRIGUES, 2012c, p. 9). Essa figura paterna que paira sobre os acontecimentos como se observasse o que se passa entre as paredes do ambiente familiar, é também a primeira pessoa a ser lembrada por Guida quando a irmã lhe conta da separação com Décio: “Papai sabe?” (RODRIGUES, 2012c, p. 11). Cabe compreender que o pai está vivo ainda e, apesar de velho, sujeitou as filhas a viverem no mesmo apartamento sob a condição de que os dois casais morassem lá, como Lígia diz a Paulo mais perto do final da peça. O mais natural seria que cada um tivesse o seu próprio espaço, caso tivessem condições materiais de sustentar uma casa. Dessa forma, podemos inferir que os casais que protagonizam *A serpente* não são “nobres”, pelo contrário. A histórica ascensão da burguesia, enquanto classe, exige uma ressignificação do recorte social a ser representado nas obras trágicas.

Segundo Williams

Na tragédia grega, a ação dizia respeito a famílias reinantes, embora essas famílias fossem usualmente ‘heroicas’, no sentido de pertencerem a uma época passada e legendária, intermediária entre deuses e homens. Posição social elevada e estatura heroica eram condições da importância geral da ação: a um só tempo pública e metafísica (WILLIAMS, 2002, p. 41)

Lesky comenta que “em lugar da alta categoria social dos heróis trágicos, coloca-se agora outro requisito”, que seria a “considerável altura da queda: o que temos de sentir como trágico deve significar a queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça ineludível” (LESKY, 1996, p. 33). A preocupação de Guida com o fim do relacionamento da irmã tem esse acréscimo material. Se o casamento de Lígia terminar, todos podem acabar perdendo o apartamento em que moram: serão expulsos do Éden.

E realmente, à exceção de uma cena rápida ambientada numa esquina, quando Décio encontra sua amante, a Crioula das vendas triunfais, e outra de um encontro entre Paulo e Lígia, cuja rubrica indica apenas se tratar do exterior – embora Guida o localize depois como ocorrido no Alto da Boa Vista - todas as outras ações se desenvolvem no interior desse ambiente familiar. Segundo Magaldi, “Não será difícil reconhecer também, no apartamento em que os casais vivem em quartos contíguos, e a intimidade vaza pelas paredes, uma habitação da pequena burguesia do Rio de Janeiro” (MAGALDI, 2004, p. 179). A moralidade da classe média, em uma família de criação patriarcal, e o desmascaramento dessa falsa integridade são argumento para a forma (ou fôrma) com que as relações familiares se desenvolvem. Se os casais não dividissem a mesma casa, se Lígia não ouvisse os gemidos de Guida com o marido, ela não teria como comparar sua própria vida sexual com a da irmã, e provavelmente Guida nunca lhe concederia o favor – ou o sacrifício - de emprestar o marido. O conflito entre as irmãs é produto dessa sucessão de fatos que tem origem na organização e na dinâmica da própria família. Conforme Araújo, no Brasil do século XVIII,

a pobreza da população mineira obrigava muitas famílias a habitarem casas pequenas, constringendo seus moradores a repartirem cômodos e camas. Chegava, assim, à mesa do bispo considerável volume de denúncias de incestos praticados por irmãos, pais, tios, cunhados, compadres (ARAÚJO, 2008, p. 232).

A falta de privacidade e de individualidade foi determinante também para que as irmãs d’*A serpente* se afundassem no terreno lamacento da comparação, primeiro da felicidade e depois da intimidade alheia. Similaridade e diferença gerando rivalidade. E mesmo que Lígia argumente seus pudores expressando estranheza em “Fazer isso com o cunhado. Pior que o irmão é o cunhado” (RODRIGUES, 2012c, p. 17), ela já está no quarto de Paulo quando diz isso. E mesmo que Paulo seja um

tanto ético e estranho, de início, a proposta da esposa, não demora para ele considerar “monstruosamente linda” essa ideia que Guida teve para salvar a irmã, o que confirma o entendimento de sua esposa de que “O homem deseja sem amor, a mulher deseja sem amar” (RODRIGUES, 2012c, p. 17). Em se tratando de Brasil, é possível ainda observar n’*A serpente* uma perspectiva histórica do sexo sem afeto. Conforme Vainfas,

Lançando-se às mulheres da terra tão logo desembarcavam, os portugueses não tardariam a associar mulher solteira ou pública com a *negra* - termo que no século XVI aludia menos à africana do que à ‘negra brasila’, ‘negra d’aldeia’, ‘negra da terra’, em suma, à índia. Seduzindo-as em troca de meros cacos de espelho, faquinhas ou panos coloridos – enquanto escravizavam ou matavam os homens nativos -, nossos colonos acabariam convertendo as mulheres indígenas em meretrizes de fato (VAINFAS, 1997, p. 72)

A prática que deu início à nossa miscigenação já nasceu sob o signo do pecado na perspectiva da Companhia de Jesus que a tudo olhava horrorizada, mas sem poder agir de fato. Segundo Gusmão,

Figuras que poderiam representar um certo grau de repressão e uma tentativa de disciplinarização desses ambientes (como os padres jesuítas), não conseguiriam ter força suficiente naquele momento. Sendo assim, dentro da casa-grande, monta-se um clima altamente sexualizado, onde senhores se relacionam com escravas, meninos com cabras ou com crianças negras e até mesmo o incesto pode ser encontrado, onde a violência ultrapassava as relações entre senhor e escravo, onde a figura do patriarca se impunha com um enorme nível de rigor (GUSMÃO, 2008, p. 97)

Como vimos no capítulo anterior, o desempenho dessas atividades desmedidas perduraram por séculos, estenderam-se facilmente à violência contra as negras escravizadas e foram largamente exemplificadas, embora também romantizadas, por Gilberto Freyre em *Casa grande & senzala*. Esse autor traz o exemplo de

um jovem de conhecida família escravocrata do Sul: este para excitar-se diante na noiva branca precisou, nas primeiras noites de casado, de levar para a alcova a camisa úmida de suor, impregnada de budum, da escrava negra sua amante. Casos de exclusivismo ou fixação. Mórbidos, portanto; mas através dos quais se sente a sombra do escravo negro sobre a vida sexual e de família do brasileiro (FREYRE, 2013, p. 368)

N’*A serpente*, Décio é incapaz de penetrar a esposa e, então, procura sua própria virilidade e satisfação na empregada negra, um resíduo da luxúria do tempo da colônia. Conforme Aguiar, esta é

a realização explosiva das taras sociais e culturais da sociedade brasileira, cujos personagens muitas vezes são incapazes de se relacionar na igualdade, mas chegam ao paroxismo do prazer em circunstâncias que revelam a moldura em que jogam dominação e subordinação (AGUIAR, 2012c, p. 48)

O interdito moralizante acompanha Décio desde sempre, pois ele casou virgem e sem conhecer sequer o prazer solitário. O obstáculo que encontra no leito conjugal, porém, não se repete na vida dupla com a Crioula das ventas triunfais. Há muito de misoginia e racismo quando ele berra triunfante que deu “nessa crioula quatro sem tirar” (RODRIGUES, 2012c, p. 25). O prazer de Décio se encontra no exercício de poder sobre a mulher negra e na possibilidade excitante de fazer dela uma coisa que ele pode comprar, pois na primeira vez em que ele a vê, sente um desejo fulminante e lhe paga para que ela seja apenas dele.

Para Sábato Magaldi (2004), é na separação entre amor e sexo que reside a origem da queda dessa família, a expulsão do paraíso, bem como toda a trágica condição humana. No entanto, não podemos concordar completamente com essa perspectiva. Lígia e Paulo não se amavam, nunca houve entre eles nada, e parecia ser o costume dele não olhar para ela, não lhe sorrir, não pegar sequer sua mão. Mas diante da perspectiva de possuir a cunhada, ele muda de comportamento e, dentro do quarto, após brevíssimo diálogo, segura Lígia e, de acordo com a rubrica, “Ela é dominada e beijada com desesperado amor. Ela esperneia” (RODRIGUES, 2012c, p. 18). Apesar dessa resistência inicial, Lígia cede à sedução e, na cama, chama Paulo de “meu amor”. Assim, fica claro que os dois se apaixonaram pouco antes da relação sexual ou durante ela, mas a noção do amor não está, de todo modo, separada do prazer físico.

Assim, parece mais correto dizer o contrário do que afirmou Magaldi, isto é, que o trágico na obra rodriguiana se apresenta justamente na característica comum às personagens de só conhecerem o amor pelo sexo. Em *Senhora dos afogados*, Moema mata as irmãs quando elas atingem a adolescência, ou seja, quando alcançam idade suficiente para levantar o desejo sexual e amoroso do pai, Misael. Este se lembra da primeira noite de casado: “Sabes por que foste minha? Por causa da família... Eu queria de ti filhos... Prazer, não, nenhum prazer...”. Confusa, sua esposa responde se traindo: “Nunca me tiveste amor!” (RODRIGUES, 2012f, p. 41); ela já perdeu a conta de quanto tempo ele não a procura. Os exemplos continuam



com tia Rute, de *Álbum de família*, que se apaixona pelo marido da irmã após ele deflorá-la quando estava bêbado, e d. Senhorinha e Jonas que também não fazem o amor há muito tempo: o tratamento entre os dois é de frieza e crueldade. Em *A serpente*, Lúgia e Paulo não tinham proximidade, mesmo morando debaixo do mesmo teto, mas, na cama, trocam juras e amor; depois disso Paulo nunca mais consegue ter relações com a esposa, porque já não a ama mais. Diversos personagens que optam pela castidade, ou a isso são forçados, assumem uma postura de esvaziamento do ser perante a vida<sup>49</sup>. Na obra rodriguiana, sexo e amor se confundem até mesmo quando existe o laço sanguíneo, pois, se os parentes não se relacionam sexualmente, também não se mostram envolvidos emocionalmente. Por isso, o incesto pode alcançar dimensões extraordinárias, conforme veremos adiante.

Em *Os sete gatinhos* (1958), também há duas irmãs que amam o mesmo homem, mas as relações fraternas nessa trama se configuram em outras gradações, ou degradações. Já no primeiro ato, Aurora conta a Bibelot, um rapaz que conhecera na véspera, que cobra para se deitar com homens, mas unicamente por um motivo:

Lá em casa, nós somos cinco mulheres. Da penúltima para a caçula houve um espaço de dez anos. As quatro mais velhas não se casaram. Sobrou Maninha, que está agora com 16 anos, no melhor colégio daqui. E essa nós queremos, fazemos questão, que se case direitinho, na igreja, de véu, grinalda e tudo o mais. Nós juntamos cada tostão para o enxoval (RODRIGUES, 2012d, p. 19)

No segundo quadro, a família é apresentada. D. Aracy é a mãe, também chamada de Gorda pelo marido, seu Noronha. As outras irmãs de Aurora são Arlete, Débora e Hilda, além de Silene, a virgem que está no internato. Aos poucos descobrimos que Arlete se refugia na homossexualidade para se sentir menos prostituta, Débora alicia mulheres para homens bem mais velhos, Hilda é médium e recebe o espírito do primo Alípio e Silene, que foi expulsa do internato por ter assassinado a pauladas uma gata e sua ninhada de sete filhotes, retorna para casa grávida. Mais a frente, descobre-se que seu amante é Bibelot. Aurora e Silene, então, amam o mesmo homem, mas aqui elas não têm consciência disso e o caso se dá de forma

---

<sup>49</sup> Veremos mais sobre isso com os personagens Herculano e Serginho, de *Toda nudez será castigada*, e Guilherme de *Álbum de família*.

completamente desavisada. De qualquer forma, não é a disputa por Bibelot que ganha relevância em *Os sete gatinhos*. As irmãs Noronha não são exemplo de competição, rivalidade ou ciúme. Pelo contrário, a marca registrada na relação delas é a da mútua colaboração.

Conforme Salem, na obra de Nelson, é bastante comum que o filho/ filha caçula represente o objeto do desejo incestuoso dos pais, e a expectativa sobre eles aumenta porque “funcionam como uma espécie de depositários daquilo que a família acredita ter de melhor e são eles que, supostamente, devem realizar os aspectos valorizados por toda família” (SALEM, 1984, p. 549). Assim, sobra para Silene manter o ideal de virgindade para a honra de todos. O colégio interno surge como um símbolo histórico do encarceramento com fins à preservação da castidade, mas ironicamente é nesse exato local que a proibição ao sexo será transgredida e, a partir dessa infração, revela-se toda uma dinâmica familiar. Com dez anos de diferença em relação a Silene, as irmãs mais velhas se responsabilizam pelo seu futuro e se sacrificam pela mais nova, reforçando a hipótese do apagamento dos primogênitos. Para Goldsmid e Féres-Carneiro (2011), nos casos de grande diferença de idade, os irmãos/ irmãs mais velhos podem surgir como alternativas aos pais, ou como substitutos deles, oferecendo uma opção menos conflituosa para a resolução de desavenças. A relação fraterna se torna, então, um lugar de ajuda mútua onde se manifesta uma escolha amorosa em nome da família.

Nem “seu” Noronha, nem a Gorda se entregam à causa com o mesmo desprendimento que as irmãs, apesar de serem os mentores da sórdida estratégia familiar da prostituição das filhas. É o laço fraterno que sustenta os aparentes equilíbrio e ordem da casa. Os pais são tão distantes em afeto e proteção que o vínculo fraterno e horizontal entre as irmãs dita as regras da casa substituindo a dimensão vertical e hierárquica dos pais. “Seu” Noronha acaba exercendo o papel do tradicional pai de família rigoroso e conservador apenas no discurso. O ambiente familiar possui uma premissa patriarcal, mas que não se realiza na prática. Conforme Salém, o lar retratado por Nelson Rodrigues encena sempre

a impraticabilidade de consolidar uma forma efetiva de hierarquização no seu interior em virtude de um boicote sistemático às regras que ordenam as relações entre gêneros e/ou gerações. Ao lado disso, assinala-se, no limite, a impossibilidade de implantação de pactos lícitos entre seus membros (SALEM, 1984, p. 546)

A obediência que, a princípio, dizia respeito ao pai se mostra na verdade originada em um sentimento de solidariedade e união familiar com vistas ao mesmo fim. Conforme Goldsmid e Féres-Carneiro, “Para que os irmãos possam construir um vínculo “suficientemente bom”, é preciso haver uma complementaridade em seus papéis, além da relação de intimidade e certa coincidência em seus valores pessoais” (GOLDSMID & FÉRES-CARNEIRO, 2011, p. 774). O recinto doméstico, extremamente restrito e particular demanda disciplina aos valores da família Noronha e concentração de esforços para atingir um objetivo comum.

“Seu” Noronha também é o homem humilhado, sem qualquer autoestima no trabalho subalterno que exerce na Câmara. Tudo o que esse patriarca desejava era o reconhecimento público de ser vitorioso em seu propósito de casar Silene virgem e com toda a pompa. O distintivo que ele não cansa de ostentar é toda a explicação de prostituir as filhas mais velhas diretamente para, indiretamente, também prostituir a mais nova, pela via do casamento, uma vez que a virgindade de Silene serviria como moeda de troca. Provavelmente ela não poderia também escolher um noivo e praticamente seria vendida a alguém de posses que se interessasse por suas virtudes. Conforme Magaldi, “Nelson mostra o substrato da ordem capitalista como condicionante da miséria ética e financeira daquela família. Sua tendência é a de unir esses dados transitórios e removíveis a uma falha intrínseca da natureza humana” (MAGALDI, 2004, p. 122). Nem o assassinio da gata prenhe choca tanto quanto a perda de virgindade de Silene. Nem sua maternidade redime essa transgressão, entretanto suas irmãs se largam para uma sexualidade comercializada sem qualquer repreensão por parte dos pais. O exercício da sexualidade possui, então, uma função específica que revela a configuração de interesses da família, isto é, o sexo é permitido desde que atenda às conveniências do grupo. Era útil que as irmãs se prostituíssem para que Silene continuasse virgem.

Salem (1984) explica que a mulher virgem sempre se constituiu como um instrumento de negociação e troca, enquanto a mulher que “se entregou” por conta própria perdeu a razão de ser elo conector com outros grupos familiares. Perdendo a virgindade, Silene “inviabiliza alianças intergrupais e, por conseguinte, exclui a família do circuito de trocas matrimoniais” (SALEM, 1984, p. 550). Destituída da posição de “única virgem da família, “seu” Noronha logo a classifica no grupo que é

o extremo oposto dentro dos limites misóginos de sua compreensão: prostituta! E determina que não voltará ao emprego de contínuo da Câmara, onde serve cafezinho e água gelada aos deputados, e que nenhuma filha voltará a seus empregos de fachada a fim de, juntos, montarem um bordel na casa. Segundo Magaldi, “Quando Silene desce do pedestal mítico, todos podem cheirar mal e apodrecer. Este é o estigma da espécie humana” (MAGALDI, 2004, p. 117). De fato, não há mais nenhuma aparência de pureza na casa ou qualquer impedimento para os membros dessa família mostrarem suas reais facetas. A mãe, por exemplo, assume que foi ela quem escreveu e desenhou obscenidades na parede do banheiro.

Mas o choque inicial não é suficiente para desunir esse grupo familiar. Nem quando descobrem a verdade, as irmãs se voltam completamente contra a caçula:

DÉBORA (*na sua cólera e por entre lágrimas*) (*para Silene*) - Fica sabendo: por tua causa, eu vivia arranjando mulher para uns velhos e dava todo o dinheiro à mamãe pra teu enxoval!

ARLETE – Chega de conversa! (*para d. Aracy*) Mamãe, a senhora vai devolver o dinheiro do enxoval e vamos rachar isso, cada um fica com a sua parte!

HILDA: Quero a minha parte e vou-me embora daqui! (RODRIGUES, 2012d, p. 57)

Mas é o máximo. A única que fica do lado de Silene é Aurora, a mesma que desavisadamente se apaixonou por Bibelot, o homem que deflorou sua irmã caçula no colégio interno e destruiu os sonhos dos Noronha. Mesmo assim, como uma espécie de fatalidade inevitável, nenhum dos componentes do clã consegue se ver fora dessa estrutura familiar. A mesma Arlete que antes havia chamado o pai de contínuo, a maior ofensa para ele, depois vai defendê-lo do Dr. Bordalo pelo mesmo xingamento: “Escuta, aqui: contínuo é a sua mãe, percebeu?” (RODRIGUES, 2012d, p. 50). Nem uma filha, nem a Gorda, se levanta contra o pai quando ele obriga Silene a ir para a cama com Dr. Bordalo e também não abandonam o lar e “se não fogem é porque são escravos, uns dos outros” (RODRIGUES, 2012d, p. 60). Os laços familiares perecem, mas continuam firmemente atados. O limite dessa desordem se dá quando “seu” Noronha mata Bibelot, e todos reconhecem que não era ele o demônio que chora por um olho só, como anunciavam os oráculos mediúnicos do primo Alípio incorporado em Hilda e nos sonhos do pai. As filhas compreendem que um homem só não prostituiu Silene por tê-la deflorado, mas foi o

pai quem maculou verdadeiramente a honra da caçula mandando primeiro um gringo e depois o doutor se deitar com ela, por isso, foi o pai quem promoveu a derrocada familiar. Juntas, elas cooperam uma última vez em cena, mas agora para matar o patriarcado e recuperar o equilíbrio da casa.

## 5.2 ENTRE IRMÃOS

*GILBERTO: Na casa de saúde eu pensava: nós devemos amar a tudo e a todos. Devemos ser irmãos até dos móveis, irmãos até de um simples armário! Vim de lá gostando mais de tudo (RODRIGUES, 2012e, p. 57)*

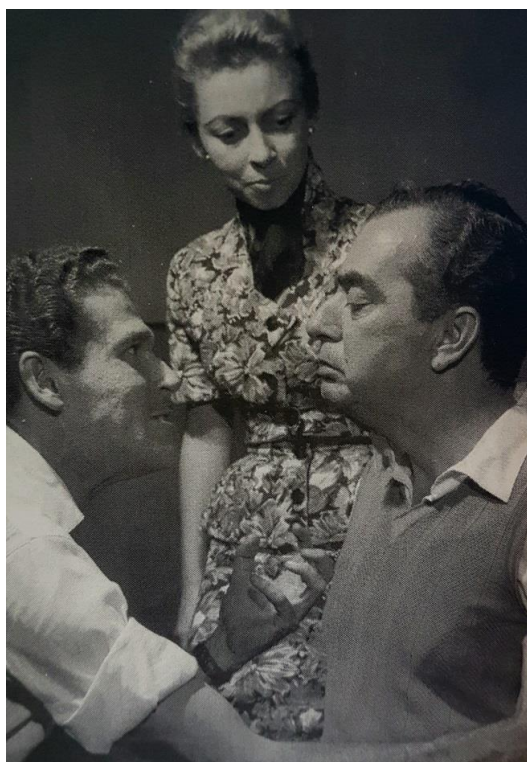


Figura V: Gilberto (Glaucio Gil) agride Raul (Nelson Rodrigues) na montagem de 1957 de *Perdoa-me por me traíres*.

Fonte: Acervo Cedoc/ Funarte

A obra de Nelson Rodrigues não é muito vasta na representação de dois irmãos homens. A pesquisa logrou encontrar três exemplos, sendo um deles o caso de *Anjo negro* (1948), em que o par representado é formado por Ismael e Elias: irmãos de criação. O primeiro é negro e o segundo, branco e cego. Apesar de haver nesse caso material comparativo de excelente potencial, por ser uma relação em

que há disputa pela mesma mulher, com desfecho violento, tenho por premissa me aprofundar neste trabalho apenas nas relações fraternas consanguíneas.

Observemos, pois, *Perdoa-me por me traíres* (1957). A protagonista é Glorinha. Ela vive, desde os dois anos de idade, com o tio Raul e a esposa dele, Tia Odete, uma das tantas personagens de Nelson Rodrigues, loucas e silenciosas que “frágeis diante da realidade, se refugiam no próprio mundo, defendidas das agressões” (MAGALDI, 2004, p. 114). Raul bate na sobrinha quando ela lhe desobedece e exige de Glorinha um comportamento casto e imaculado. Ele é tutor da menina desde que a mãe dela, Judite, suicidou-se, segundo ele conta, e o pai, Gilberto, por desgosto, enlouqueceu. Na verdade, Raul mandara Gilberto para o hospício e envenenou a cunhada, em seguida, sob a justificativa de que ela traía o irmão dele.

Formalmente falando, a peça é constituída de três atos, sendo o primeiro e o último ambientados no plano da atualidade, e o segundo, quase todo composto de um longo *flashback* que conta a história da mãe de Glorinha, o adultério e seu assassinato. Conforme Magaldi, “O plano da memória permite que se selecionem os episódios essenciais, relacionados à verdade que Raul pretende transmitir” (MAGALDI, 2004, p. 111). Assim, Raul começa a contar a história da morte de Judite, mas há uma pausa nessa narração para que os personagens surjam no passado vivendo a cena evocada sob o ponto de vista do tio de Glorinha. No entanto, há momentos em que só estão presentes no ambiente Judite e Gilberto. Como, então, Raul pode contar a história sem ter presenciado todos os fatos? Parece evidente que, no plano da memória, tudo o que se passa diante dos olhos do espectador (ou do leitor) é fruto da subjetividade do tio de Glorinha.

Na memória, Judite e Gilberto vivem há três anos em constante lua de mel, fazendo amor e tomando banho juntos diariamente. Mas um dia, quando já ouvia burburinhos a respeito das brigas do casal, Raul recebe uma ligação da cunhada dizendo-lhe que corre perigo de vida e pedindo que ele vá até a casa dela urgentemente. Gilberto fica ainda mais violento com essa ligação telefônica e Judite afirma ter chamado o irmão dele porque “Raul é a única pessoa no mundo que você respeita, talvez ele me possa salvar, quem sabe?” (RODRIGUES, 2012e, p. 41). Quando Raul chega à casa, Gilberto está ameaçando Judite, a qual, amedrontada, mente para que Raul os deixe a sós o quanto antes. O primeiro encontro dos irmãos

é uma cena de indisfarçável desconforto até que, em súbita explosão, Gilberto procura se defender:

GILBERTO - [...] Raul, está vendo essa mulher? Dei-lhe sim, com as costas da mão na boca e aqui no ouvido! Ela virou por cima das cadeiras e eu te juro, Raul – tive vontade de matá-la. [...] Um marido que bate tem suas razões.

JUDITE (*enfurecida*) – É mentira.

TIO RAUL – Quais são as tuas razões?

GILBERTO – Uma única: ela me trai. Basta? (RODRIGUES, 2012e, p. 43-44)

É interessante notar como Gilberto acredita que a suposição de que a esposa o trai é razão suficiente para bater nela. Também é digna de nota a certeza que ele tem de que o irmão vai concordar com suas atitudes - ele parece certíssimo disso no fim de sua fala! Percebe-se aqui uma espécie de convicção na cumplicidade do outro, mas não apenas porque Raul é seu irmão, mas principalmente porque ele também é homem e vai compreender suas razões.

Judite jura inocência dizendo que tudo o que houve foi que, um dia, ela estava no banho e não quis abrir a porta para o marido entrar.

GILBERTO (*exultante – para o irmão*) Viste a falta de vergonha? Mulher é assim mesmo, tem prazer em contar a própria intimidade sexual!

TIO RAUL – Não tens outra prova, além de um banho?

GILBERTO (*frenético*) – E achas pouco? Não vês que isso é o sintoma? O sintoma, Raul? (*na angústia de convencê-lo*) Presta atenção: antes, minha mulher não tinha vergonha de mim, nenhuma, nenhuma! (RODRIGUES, 2012e, p. 44)

Raul não concorda com Gilberto porque considera monstruoso o raciocínio do irmão, reprime-o quando ele xinga a esposa e se coloca ao lado da cunhada.

TIO RAUL (*para Judite*) - Você tem toda a razão, Judite. Eu, se tivesse de depor no tribunal, na polícia, em qualquer lugar, ficaria ao seu lado e contra meu irmão. E vamos fazer o seguinte: depois que você foi espancada e que chamou seu marido de canalha, é óbvio, claro, que não pode haver mais nada entre vocês, nada! Isso tem que se ser resolvido já. Você vai apanhar agora mesmo sua filha e vamos sair juntos. (RODRIGUES, 2012e, p. 45)

A pressa de Raul em resolver o conflito com a separação é perfeitamente justificada, mas Judite nunca pensara em deixar a casa e sua recusa não só decepciona Raul como faz com ele coloque os dois, irmão e cunhada, sob o mesmo juízo negativo. Gilberto, porém, confessa que não está bem: diz que é capaz de matar a mulher e que anda tendo alucinações. Psicanálise só não lhe parece suficiente e ele pede que o irmão o leve para alguma casa de saúde onde possa ficar internado por um tempo.

Ele diz: “Voltarei, se voltar, quando for outro homem. Não quero mais ser quem sou” (RODRIGUES, 2012e, p. 49). Ele sai avisando que não quer ser visitado e, seis meses depois, está volta de surpresa:

TIO RAUL – Mais que foi isso? (*abraçam-se com tremenda efusão*)  
 GILBERTO – E mamãe? O pessoal todo?  
 TIO RAUL – Você está com outra cara!  
 GILBERTO – A cara é o menos! Outra alma e te juro: sou outro, profundamente outro. (*com angústia*) E sabe por que enlouquecemos? Porque não amamos (RODRIGUES, 2012e, p. 51-52)

Essa mudança de comportamento causa estranhamento no núcleo masculino da família. A mãe, os irmãos e alguns tios se reúnem, numa espécie de julgamento de Judite.

TIO RAUL (*baixo*) – Observem os modos, as reações dele, observem! E depois digam se eu não tenho razão!  
 PRIMEIRO IRMÃO – O que eu sinto nele é uma bondade doentia, sei lá!  
 SEGUNDO IRMÃO – A malarioterapia é troço superado! (RODRIGUES, 2012e, p. 54-55)

No encontro, Raul revela a Gilberto que Judite o trai e, segundo Magaldi, “Nesse ponto Nelson introduz na trama todo o sentido que pretende extrair de *Perdoa-me por me traíres*. Ele veio sendo preparado através de revelações paulatinas de Gilberto” (MAGALDI, 2004, p. 111). O marido de Judite afirma à família que não importam as certezas de Raul, o qual pagou um investigador para seguir Judite e, depois de vinte dias de trabalho, possui nome, endereço, telefone e “vários detalhezinhos de alcova” (RODRIGUES, 2012e, p. 56). Se o homem enlouquece porque não ama, foi por vontade de amar a esposa que ele conseguiu sair do sanatório. De todo o escrutínio de Judite, importa-nos, sobretudo, que a família de Gilberto cobra dele uma atitude, na expectativa de sua honra.

GILBERTO (*recuando*) – Vocês exigem o quê de mim?  
 TIO RAUL – O castigo de tua mulher!  
 MÃE – Humilha bastante!  
 PRIMEIRO IRMÃO – Marca-lhe o rosto!  
 GILBERTO – Devo castigá-la eu mesmo? Na frente de vocês? (RODRIGUES, 2012e, p. 58)

É parte da estética rodriguiana a exacerbação de uma situação extremada e levada ao limite para denunciar práticas comuns da sociedade. Na cena citada, porém, não podemos interpretar como mero exagero.



A mulher adúltera não encontrava clemência na legislação civil do Brasil colônia. De imediato, “não se punia o marido adúltero, mas só a esposa e seu parceiro de adultério. Além disso, a lei sublinhava que ‘achando o homem casado sua mulher em adultério, lícitamente poderá matar assim a ela como o adúltero’” (ARAÚJO, 2008, p. 224). Mesmo assim, os casos de infidelidade conjugal não eram raros. A defesa da honra masculina é recuperada pelo personagem rodriguiano na peça de 1957 e ainda hoje é alegação comum de diversos maridos violentos com suas esposas, conforme inúmeras ocorrências policiais que denotam violência doméstica e que são noticiadas na imprensa com circunstâncias semelhantes as que ocorriam no século XVII. Entretanto, no caso de *Perdoa-me por me traíres*, não se trata apenas de honra, de retratação por adultério porque a atitude do marido não vai ao encontro da exigência feita por sua família.

Gilberto crê apenas na pessoa da esposa, do jeito que ela é e acredita, conforme fala para a família, que “A adúltera é mais pura porque está salva do desejo que apodrecia nela” (RODRIGUES, 2012e, p. 57), e porque espera-se dele que castigue a esposa, joga-se aos pés de Judite e, “num soluço imenso”, diz-lhe a ambígua frase que dá título à peça. Por parecer louco nesse assomo de paixão livre de ciúmes e julgamentos, é novamente conduzido ao sanatório. A incompreensão entre os personagens e os ruídos na comunicação compõem uma espécie de jogo de linguagem que, conforme Lopes (2007), promove um hiato entre o dito e o não dito determinante para cumprir o desfecho trágico de Gilberto. Judite também interpreta como loucura que Gilberto tenha realmente voltado “outro homem” e agora compreenda suas traições com generosidade e desapego, isto é, sem as influências culturalmente impostas pelo patriarcado cristão. Por isso, ela afirma “(*crispada e com certa vergonha*) Deve ser internado!” (RODRIGUES, 2012e, p. 59). Para Siqueira,

A grande ironia trágica se concentra na incomunicabilidade entre Gilberto e a esposa. Ele, protegendo-a, resguarda-se do ciúme, oferecendo-lhe um amor puro e absoluto; ela, fingindo que não o traía, não deixa de se espantar diante do pedido de perdão de Gilberto. A ordem discursiva hegemônica constrange o discurso alheio (o de Gilberto) e proscreve-o. Gilberto é preso pelos irmãos e retirado de cena, rumo ao manicômio (SIQUEIRA, 2010, p. 142)

Ressalte-se, porém, que foi Raul quem pediu para os irmãos segurarem Gilberto quando decidiu, sozinho, que ele deveria voltar à casa de saúde. Assim, os homens silenciam o discurso de um irmão que evoca outra masculinidade, a qual rompe com

a continuidade de valores morais pré-estabelecidos (e reconhecidos por todos) e elege o amor livre de rótulos em detrimento da honra, conforme o discurso hegemônico a compreende. Siqueira (2010) conclui que o silenciamento forçado de Gilberto representa a manutenção do *status quo*, a fim de que seu comportamento não maculasse a imagem da família tradicional.

Na sequência, Raul entrega o copo de água com veneno para que Judite beba. “Estou no lugar do irmão louco. Negas que tem um amante?” (RODRIGUES, 2012e, p. 61). Ela confessa muitas traições e bebe o conteúdo do copo. Porque Gilberto voltou outro homem, Raul envenena Judite afirmando que está no lugar do irmão louco. Essa frase também é ambígua. Ele está no lugar do irmão porque, no seu entendimento, Gilberto está louco e não pode mais responder por si mesmo? Ou ele está ocupando o lugar de marido e agindo como Gilberto deveria se estivesse em perfeito estado de saúde mental? Gilberto é outro homem porque compreende o amor e a liberdade que uma mulher casada tem de se satisfazer sexualmente. E ser outro homem, segundo Siqueira “implica uma relação entre a moral burguesa moderna e o *outro* da masculinidade. O que se espera de um ‘homem’, na perspectiva pequeno-burguesa como a de Tio Raul, sua família e Judite, quando se sabe que a esposa é adúltera? O castigo” (SIQUEIRA, 2010, p. 139). Agora que Gilberto rompeu com o padrão patriarcal que a família brasileira, a religião e até mesmo a lei, numa perspectiva histórica, esperavam dele como homem, Raul precisa matar a cunhada sob a desculpa de defender a honra da família e a masculinidade do irmão, mas de certo modo, a masculinidade como um todo.

De volta ao tempo presente, no terceiro ato, Tio Raul evoca a semelhança entre Judite e Glorinha (apelo recorrente também em *Álbum de família* e em *Senhora dos afogados*, que comumente leva o pai a desejar a filha porque ela se parece com a mãe) para concluir que ambas terão o mesmo destino. “Aparentemente, Raul puniu o pecado de Judite, e agora quer punir o de Glorinha” (MAGALDI, 2004, p. 112). Numa agressiva discussão, porém, ele confessa que amava Judite e a matou porque ela o repeliu. Segundo Aguiar

Ao assassinar Judite, tio Raul protesta a honra do irmão e a da família, pois ela traía repetidas vezes Gilberto enquanto este estava internado, e continuava traindo. Mas na verdade, ele age tomado de ciúmes pela cunhada, pois ela traía o marido com outros, mas não com ele, que a desejava (AGUIAR, 2012e, p. 84)

Assim, seu argumento ao assassinar Judite é a manutenção dos valores morais e religiosos com os quais ele concorda apenas no nível do discurso. Raul mata a cunhada por adultério, mas gostaria que ela tivesse sido adúltera com ele. Segundo Siqueira,

a personagem Tio Raul, responsável pela manutenção da moral pequeno-burguesa, mostra-se tão desequilibrada quanto Gilberto, pelo menos da forma como este último fora pintado na sequência do flashback; assim como se revela tão adúltera quanto Judite, pois pretendia trair o irmão para ficar com a cunhada (SIQUEIRA, 2010, p. 145)

Dois homens educados por uma tradicional família pequeno-burguesa brasileira, Gilberto e Raul se irmanam também por dividirem os mesmos sentimentos de conflito entre os valores cristãos, moral e socialmente aceitos, e um desejo latente de amar sem ter que responder à expectativa pública. A diferença entre eles é que Gilberto, na casa de saúde, reconheceu essa incompatibilidade e fez uma escolha, enquanto Raul, mesmo casado com Tia Odete, apaixona-se primeiro por Judite e depois por Glorinha, cumprindo, assim,

uma trajetória até o aniquilamento. A vertigem será apaziguada na morte. A formação moral não lhe permitiria possuir a sobrinha. Ele confessa o amor quando tem certeza de que se punirá com o suicídio. Na última fala, Raul ainda pronuncia o nome de Judite, fundindo nessa exclamação a cunhada e a sobrinha (MAGALDI, 2004, p. 113)

Na hora em que Judite desfalece, ela não pode mais apresentar resistência e Raul está livre para tocá-la. O único consolo dele é ter beijado a cunhada na hora em que ela morria. Privilégio negado ao marido e aos amantes. No momento em que conta para Glorinha a vantagem que teve sobre os demais, fica claro que o sentimento de Raul com o irmão é muito mais de rivalidade que de afinidade e companheirismo androcêntrico. Trata-se, no entanto, de uma disputa branda, sutil e subjacente à ética pequeno-burguesa que molda suas relações sociais.

De qualquer forma, na obra de Nelson Rodrigues, mesmo quando a disputa se apresenta desvelada e autodeclarada, o conflito entre dois irmãos consanguíneos não se dá de modo violento. Em *Toda nudez será castigada* (1965), Herculano e Patrício vivem em competição, sendo que este pretende superar aquele em *status*. O que se tem é uma história de ódio e vingança cheia de ritmo e reviravoltas. O recém-viúvo Herculano sustenta o irmão e as tias solteiras e católicas na casa em

que vive com o jovem filho Serginho. Patrício culpa o irmão por não salvá-lo da falência em que perdeu tudo o que tinha e quer destruí-lo por isso. Seu plano, a princípio simples e improvisado, é promover um encontro entre a prostituta Geni e o castíssimo Herculano.

Ele é solicitado pelas tias a ir procurar o padre Nicolau para vir conversar com o irmão que está sofrendo de grave desgosto pela morte da mulher. Em vez disso, Patrício vai ao bordel (um *rendez-vous* de gabarito, segundo ele) e convence Geni a encontrar Herculano, que “é um casto. E o casto é um obsceno” (RODRIGUES, 2012g, p. 17). Os irmãos são diferentes e Patrício urge por encontrar similaridade entre eles. Herculano tem formação religiosa e casou virgem. Tudo leva a crer que ele só tinha relações com a esposa e apenas “De mês em mês, quando a mulher era viva, fazia o papai e mamãe, de luz apagada” (RODRIGUES, 2012g, p. 35). Além disso, ele está em profundo sofrimento pela morte da mulher por câncer de mama, e prometeu ao filho que nunca mais se casaria nem teria relações com outra. Isto é, sua moral é ilibada aos olhos do senso comum e contra ele não há nada que se possa dizer. É justamente essa imagem moralmente imaculada que seu irmão pretende manchar para sempre.

Já Patrício foi visto por uma das tias tendo relações sexuais com uma cabra aos onze anos de idade. É interessante ressaltar, como foi dito no capítulo anterior, que a bestialidade era punida no século XVIII, sendo considerada infração grave por prejudicar a procriação da família. Em *Toda nudez será castigada*, o castigo de Patrício foi aplicado pelas próprias tias, mas ainda assim de forma bastante severa: “uma hora de joelho, em cima do milho. Me botaram num canto, como se eu, um menino, tivesse lepra” (RODRIGUES, 2012g, p. 35). Henrique Gusmão considera essa cena um exemplo da “tensão entre o desmedido e violento impulso do sexo e, ao mesmo tempo, violentos e excessivos mecanismos castradores e controladores da vida sexual” (GUSMÃO, 2008, p. 104). Adulto, Patrício vai se tornar frequentador assíduo de bordéis. Na sua família, ele representa a exceção, o desvio sexual dentro de um grupo de castos, que não consegue gerir o próprio negócio, enquanto Herculano é rico e bem de vida. Conforme Goldsmid e Fères-Carneiro, “É preciso ter em conta, entretanto, que a manutenção rígida de um ideal igualitário entre os irmãos poderá atuar como formação reativa e, diante de qualquer desigualdade, desencadear uma luta fratricida, destruidora do grupo e de seus elementos”

(GOLDSMID & FÈRES-CARNEIRO, 2011, p. 779). A diferença entre esses personagens rodriguianos é notável porque Patrício é o irmão que não possui qualquer senso de pertencimento ao lar e que, na opinião da família, não deu certo na vida.

Segundo Magaldi,

Nelson deu a Herculano, que tem 42 anos, a tessitura dos inocentes, dos ingênuos, dos indefesos em face das armadilhas do dia-a-dia. Sem a provocação de Patrício, exibindo-lhe a fotografia de Geni nua e embebedando-o, provavelmente ele não romperia a castidade que se propôs cultivar, morta, a mulher. Comandando, na aparência, o próprio destino, na verdade ele é joguete do irmão, de Geni e do filho, que traçam o caminho de sua perda (MAGALDI, 2004, p. 162)

Patrício, então, conta ao filho de Herculano que este esteve bêbado, durante três dias, no bordel. Também é ele quem leva Serginho a ver o pai e Geni nus no jardim da casa do subúrbio, e incita o rapaz a exigir que Herculano se case com a prostituta para, em seguida, segundo seus planos, seduzi-la e se vingar do pai. Porque transar com a prostituta não seria uma grande vingança, mas com a madrastra, sim. “Curiosamente, não falha nenhuma das tramas urdidas por Patrício. Nelson atribui-lhe poder excepcional, normalmente associado às figuras demoníacas. Tudo se cumpre em obediência aos desígnios de Patrício” (MAGALDI, 2004, p. 165). Não é à toa que sua função na trama é comparada à de Iago no *Otelo*, de Shakespeare, o vilão que articula todas as personagens e situações para ver a ruína do herói, a quem ele odeia por inveja e ressentimento. Segundo Aguiar,

Por mais que se revire do avesso o personagem, e se busquem motivações como inveja, paixões recalçadas, vingança, é inevitável considerar também que ele destrói o outro pelo prazer de destruir, porque é mau, porque a maldade e seu exercício têm um poder de sedução maior do que qualquer outro (AGUIAR, 2012g, p. 112)

A mágoa da personagem se revela mais gravemente quando ele diz a Geni, já quase no fim da peça, que o sobrinho lhe deu dinheiro no aeroporto, mas “Não foi por bondade. Ninguém é bom comigo” (RODRIGUES, 2012g, p. 104). Patrício é um triste e solitário mau caráter que, mesmo de posse do cheque com o qual Serginho o subornara, conta à Geni que o rapaz fugiu com o ‘ladrão boliviano’, o qual o violara na cadeia. O também castíssimo sobrinho, que antes visitava o túmulo da mãe diariamente e tinha verdadeira obsessão com a fidelidade póstuma do pai, encontrou

expição de seu complexo de Édipo no amor homossexual e violento de seu próprio estuprador.

Nesta, que é uma das peças mais pessimistas e amargas de Nelson Rodrigues, todas as cenas se desenvolvem a partir das premissas do discurso religioso atravessado pela ideia do sexo. Tirando Geni, a prostituta cuja foto nua circula entre os personagens masculinos revelando atrações e fazendo-os abandonar crenças e práticas; e Patrício, que se iniciou no sexo com um animal, e que vive o prazer carnal em prostíbulos, todas as outras personagens experimentam certa interdição sexual e uma posterior violação no discurso ou na prática. As três tias solteironas pregam pela castidade de Herculano e de Serginho em um culto forçada à imagem da falecida esposa/ mãe, mas examinam as cuecas dos homens da casa atrás de rastros de sexo ou da ausência deles, representando, assim, a antagônica tensão entre a interdição ao sexo e o impulso sexual. Sobre Serginho, elas exercem influência ainda maior, pois dão banho no sobrinho nu mantendo assim “a ‘impotência do menino, que mais bem deveria ser chamada ‘inapetência’, de falta de apetite, não só para o sexo, mas para a vida como um todo” (AGUIAR, 2012g, p. 111). O nojo de Serginho para qualquer tipo de relação sexual é o resultado dessa criação nociva e mal equilibrada entre o desejo de pureza e o surgimento implacável dos próprios instintos. Para Gusmão,

Essa náusea seria um claro elemento metafórico da repressão e disciplinarização em relação ao desejo e ao ato sexual, delegando um papel muito claro para a mulher de família: ela não poderia realizar plenamente seus desejos sexuais com um homem – mesmo com o marido, o desejo deveria ser acompanhado de uma náusea, um mal-estar (GUSMÃO, 2008, p. 104)

A impossibilidade de aceitação ao desejo sexual da mulher, numa tentativa de beatificação da própria mãe, leva Serginho a dizer ao pai que preferia não ter nascido para que a mãe morresse virgem, como as tias. Simon Goldhill explica que

Todas as sociedades consideram alguma forma de atividade sexual inaceitável ou repulsiva, mas a noção de que a carne e o sexo em si são sujos – uma ideia que está por trás da culpa, da libidinagem e do puritanismo moderno – é também em grande parte uma herança cristã (GOLDHILL, 2007, p. 93)

Patrício sabe manipular bem a castidade anunciada de Herculano e de toda a família. Entretanto, no caso de seu irmão, não é somente o sexo, mas também o

dinheiro que determina a ação. Depois da falência em seus negócios, Patrício passou a depender financeiramente do irmão, inclusive, vivendo de favor na casa dele e o conflito é, primeiramente, esse.

HERCULANO (*quase chorando*) - Seu canalha! Então, você?

PATRÍCIO (*sem reagir e com desesperado cinismo*) – Você me insulta, porque me dá dinheiro! Insulta porque me paga!

(*O riso de Patrício é quase choro.*)

HERCULANO – Você foi dizer a meu filho.

PATRÍCIO – Pode até me bater, bate! Porque eu estou precisando de dinheiro. (*fala sem parar, sôfrego, ofegante*) Herculano, eu comprei um automóvel de segunda mão, uma lata velha. Assinei umas letras, que o dono topou. Quem vai pagar é você!

HERCULANO – De mim não vê um vintém! Ande a pé! E olha! [...]

Vou te deixar morrer de fome! (RODRIGUES, 2012g, p. 53)

Nas primeiras cenas dos dois, há brigas, ameaças e uma rubrica que se repete indicando que Herculano “agarra o irmão pela gola do paletó” (RODRIGUES, 2012g, p. 21; p. 52). Este também chama o irmão de cínico, crápula e canalha. Em suma, Herculano é, ao mesmo tempo, ingênuo e o mais agressivo dos dois. Religioso, mas procura resolver suas questões com o irmão por meio de violência física. Já Patrício é astuto e articula intelectualmente sua vingança, quase não suja as próprias mãos e manipula Geni e, principalmente Serginho, conforme a necessidade de seus interesses. Segundo Aguiar, “Patrício destrói o irmão com refinamento aristocrático, de quem se vê superior não só a ele, mas a todos os homens, por condição de natureza. Ele quer ser como Deus, comprovando a tese de que o homem é um ‘bicho mau’” (AGUIAR, 2012g, p. 112). Sábato Magaldi ainda estende a interpretação dessa competição dos irmãos a um sentido mitológico, comparando a relação dos dois à de Caim de Abel, “modelo ancestral dos ódios fraternos” (MAGALDI, 2004, p. 165). Por mais que Herculano tenha dinheiro, não é no seu bolso que o irmão vai atacar porque sabe que a imagem dele conta mais. Tanto é que a derrocada de Herculano é total, conforme Patrício progressivamente coloca em dúvida suas castidade e honra. A última aparição dele na peça é marcada por berrar a “maldição final”: “Hei de ver Herculano morrer! Hei de ver Herculano morto! Com algodão nas narinas e morto!” (RODRIGUES, 2012g, p. 105).

Os outros personagens de *Toda nudez será castigada* são representativos de uma noção que perpassa toda a obra de Nelson Rodrigues: os vícios institucionais. O médico ateu e o padre Nicolau aconselham Herculano em

momentos diferentes, um evidente choque entre ciência e religião, mas com precedência da segunda sobre a primeira, uma vez que, mesmo com orientação médica, a viagem de Serginho não chega a acontecer porque as tias recorrem ao padre para evitar a separação. E o delegado, muito mais preocupado com a conversa ao telefone com a amante do que com o estupro ocorrido no espaço de sua jurisdição, também dá conta de forma ironizada de como o governo e os interesses públicos pouco intervêm nas crises familiares. Só mesmo a Igreja exerce esse papel. Nas peças de Nelson Rodrigues, os conflitos se resolvem no próprio âmbito doméstico a partir de mecanismos violentos e personalizados de coerção de certas práticas consideradas nocivas para o bem estar geral.

### 5.3 ENTRE IRMÃO E IRMÃ

*PAULO – Graças!... (toma, entre as suas, as mãos da irmã; contempla-a, beija uma e outra com desesperado amor) (enamorado) As mãos de minha mãe! (RODRIGUES, 2012f, p. 95)*



Figura VI: Paulo (Carlos Mello) e Moema (Sonia Oiticica), em *Senhora dos afogados*, de 1954.  
Fonte: Arquivo Cedoc/ Funarte

Incesto. Para esta transgressão específica, prevista nas *Constituições primeiras do arcebispado da Bahia*, da primeira década do século XVIII, o teatro moderno de Nelson Rodrigues ainda é palco fértil.



A Igreja e o Estado, segundo Araújo, definiam o incesto como “crime abominável a Deus e aos homens”, visto que a “cópula entre parentes ascendentes ou descendentes diretos ou por consanguinidade em qualquer grau e até por afinidade” tirava a confiança que devia existir entre os entes familiares (ARAÚJO, 2008, p. 231). Ao contrário do adultério, em que a principal acusada era a mulher, nos casos de incesto era sobre o homem que incorriam as penalidades mais graves: da pena de morte ao exílio para diversos lugares por número variável de anos e trabalho forçado nas galés. O incesto era um crime de difícil confissão, devido ao grau de constrangimento que provocava no praticante. O que não significa que ocorria pouco, conforme Araújo (2008), apesar de os registros da época serem relativamente raros se comparados com os de adultério.

Levando-se em consideração a definição das *Constituições primeiras do arcebispado da Bahia*, que incluem cunhados, enteados e irmãos de criação, “por afinidade”, e acrescentando o desejo incestuoso, mesmo sem consumação, das dezessete peças de teatro de Nelson Rodrigues, o tema do incesto surge em, pelo menos, dez<sup>50</sup>. Trataremos a seguir de duas delas, ambas com enredo focado em um núcleo familiar e censuradas à sua época. *Álbum de família* e *Senhora dos afogados* ajudaram Nelson Rodrigues a entrar numa fase chamada, por ele mesmo, de ‘teatro desagradável’ e a ser reconhecido como autor maldito. Conforme Lopes, a crítica na época se dividiu bastante com relação a essas peças:

Para os conservadores, seu teatro é imoral, povoado de incestos e de obsessões mórbidas. Para os liberais, para a esquerda inclusive, é um teatro reacionário, que só fala de paixão, esquecendo os determinantes sociais e políticos que regem a vida dos indivíduos (LOPES, 2007, p. 35)

Conforme Magaldi,

Nelson sentia-se injustiçado e não deixava de confidenciar secreta preferência pelas peças míticas, sobretudo por *Álbum de família*. O voo poético dessa fase parecia-lhe mais ambicioso que a forma perfeita de, por exemplo, *Vestido de noiva*, por ele qualificada quase pejorativamente de soneto. O dramaturgo cobrou de mim, numerosas vezes, eu nunca ter feito um ensaio sério sobre seu ‘teatro desagradável’ (MAGALDI, 1987, p. 16, 18)

---

<sup>50</sup> *Vestido de noiva; Anjo negro; Senhora dos afogados; Perdoa-me por me traíres; Os sete gatinhos; O beijo no asfalto; Bonitinha, mas ordinária; Toda nudez será castigada; Álbum de família; A serpente.*

O próprio Nelson chegou a comentar: “dizia-se que havia incesto demais, como se pudesse haver incesto de menos” (RODRIGUES, 1949, apud LOPES, 2007, p. 66). Décio de Almeida Prado afirma que “o incesto é a única lei que [as personagens rodrigueanas] conhecem, já que nem para o amor nem para o ódio conseguem sair de si mesmas” (PRADO, 1988, p.52). O incesto representa, na obra de Nelson, a possibilidade de encenar o desenrolar de uma paixão, de uma experiência específica de paixão desenfreada e perfeitamente humana, no entanto marcada pelo interdito moral e social como um dos maiores tabus existentes. Para Lopes (2007), a paixão nas obras de Nelson Rodrigues se liga à fatalidade e, de certo modo, é o estado bruto com que os incestos, os assassinatos e as vinganças são mostrados nas peças, o real motivo de tanto mal-estar no público e na crítica.

Em *Álbum de família* (1967), o fazendeiro Jonas e sua prima, d. Senhorinha, tiveram quatro filhos. Guilherme é o mais velho e vive no seminário; Edmundo é um jovem casado, “com uma coisa de feminino”, conforme pede a rubrica do texto, que nunca teve relações com a esposa, porque ama apenas uma mulher: a própria mãe; Nonô é um possesso que vive enlouquecido e nu rondando a casa dos pais aos gritos e uivos; e Glória estuda em um colégio interno e experimenta um romance com a colega Teresa. Mas por que Nonô perdeu a sanidade? Isso é o que, na tragédia antiga, provavelmente, viria explicado no prólogo: d. Senhorinha traiu Jonas com Nonô, o próprio filho e, para protegê-lo do ciúme do marido, ela mentiu dizendo que se tratava de um jornalista a quem Jonas acabou matando. A partir daí, segundo Aguiar, o patriarca da família passou a trazer “meninas para casa em busca de um amor que já não é mais capaz de dar nem de usufruir. As transgressões e as desgraças se sucedem” (AGUIAR, 2012a, p. 98). Descobertas as aventuras de Glória no dormitório do colégio, ela é expulsa e regressa a casa dos pais. É o retorno de Glória que desencadeia os eventos trágicos da peça: Guilherme larga o seminário e Edmundo se separa da mulher. Ambos, e também Nonô, apanhavam de Jonas quando crianças e agora estão de volta à casa do pai.

Há um ato implícito de incesto nas meninas de doze a dezesseis anos que Jonas escolhe para deflorar em sua casa: é a filha Glória que ele busca em cada uma das virgens. E é por desejar a filha que Jonas a manda para o colégio de freiras. Em certo momento da peça, ele diz a tia Rute:

JONAS – Não desejo você! (*muda de tom*) Nunca suportei as mulheres que não desejo... POR ISSO DETESTEI SEMPRE MINHA MÃE E MINHAS IRMÃS... (*com sofrimento e a maior dignidade possível*) Não sei, não compreendo que um homem possa desejar a própria mãe, a não ser que... (RODRIGUES, 2012a, p. 45)

Novamente, a questão do sexo definindo o envolvimento amoroso. Jonas, por não desejar, detesta. Mas é por uma convenção moral que ele não deflora também a filha e, de acordo com Sabato Magaldi (2004), a escolha das moças com quem ele se deita e quem ele, eventualmente engravida, substitui a posse almejada de Glória, há uma projeção da filha em cada uma delas. Esse amor incestuoso é perfeitamente correspondido, uma vez que também “Glória é obcecada pela imagem do pai, que ela vê em toda parte e que se confunde especialmente com a imagem de Cristo nos crucifixos das igrejas” (LOPES, 2007, p. 68). Porém, quando Guilherme aparece na casa dos pais, ele anuncia que largou o seminário para encarregar-se da irmã, que, por ser pura, não pode ficar naquela casa indigna. O ideal no imaginário desse irmão é manter a moça virgem para sempre.

Segundo Ronaldo Vainfas, a virgindade e a continência de homens e mulheres estão entre as primeiras recomendações morais de fundo cristão. A exortação de Paulo aos coríntios recomendava “que os homens permanecessem celibatários (I Cor., VII, 8); que as viúvas se mantivessem castas (id. VII, 40); que as solteiras ficassem virgens (id. VII, 38)” (VAINFAS, 1986, p. 7). A virgindade representa, na perspectiva cristã, a incorruptibilidade do corpo. A renúncia ao sexo visa à libertação do mundo decadente, a busca da imortalidade, a espiritualização absoluta do corpo. Segundo Vainfas,

Na Antiguidade tardia, numa época em que o casamento se tornava mais corrente e até estável, a apologia cristã da virgindade se dirigia às mulheres, exortando-as a não se casarem. Era um discurso de homens dirigido às mulheres e, mais do que isso, uma imagem masculina da mulher (VAINFAS, 1986, p. 9)

Dessa maneira, a virgindade feminina era preferível ao casamento, visto como uma concessão ao sexo, para os que não conseguiam se conter, desde que cada homem tivesse apenas uma mulher e vice versa. Até mesmo a procriação não era reconhecida como virtude inerente ao casamento. E em *Álbum de família*, também não. Guilherme diz que o acidente voluntário lhe autoriza a viver com Glória porque ele é puro.

JONAS (*desorientado*) – SUA MÃE TOMA CONTA!  
 GUILHERME – Nem minha mãe! É UMA MULHER CASADA, CONHECE O AMOR – NÃO É PURA. Não serve para Glória – só eu, depois do ACIDENTE!  
 (RODRIGUES, 2012a, p. 49)

Guilherme é o único filho que não deseja d. Senhorinha e, segundo Magaldi, por isso, ele transferiu o impulso obsessivo da mãe para a irmã e considera que só ele teria condições de viver com Glória devido a um ferimento mutilante que ele promoveu em si mesmo no seminário. O texto da peça não é explícito com relação a isso, mas tudo leva a crer que se trata de castração.

Segundo Vainfas (1986), a partir do século III, uma literatura voltada para monges passou a ser difundida entre os cristãos do Oriente. Eram relatos de histórias reais já vividas que serviam como exemplo e motivação para que qualquer homem que quisesse se manter casto seguisse firme em seu propósito. O isolamento era um pressuposto comum, mas também o jejum e a privação do sono, como modo de enfraquecer o corpo, além da abstinência do vinho. Mas não bastava isso

Na *História lausíaca*, Pachon colocou uma víbora em seus órgãos genitais; Evagre passou noites num poço gelado; Filimoso amarrou-se com correntes. Outro monge, sabendo da morte de uma mulher que conhecera, esfrega seu manto no corpo em decomposição, para combater, com o odor fétido, a imagem do desejo (VAINFAS, 1986, p. 17)

Por não poder mais penetrar a irmã, Guilherme considera que é possível conviver com ela sem deflorá-la e, então, Glória se manteria virgem para sempre. Assim, ele vai buscá-la no colégio, e os dois acabam se abrigando da chuva na igrejinha local. É possível perceber um tom paternal, mas também erótico, em Guilherme ao tentar fazer com Glória tire as roupas molhadas para não adoecer. E, à medida que ela desconversa sempre fascinada com a imagem de Jesus que é para ela idêntica ao pai, Guilherme fica cada vez mais agitado e conta à irmã sobre a mutilação que provocou em si mesmo a fim de fazê-la perceber que não há risco em ficar nua na sua frente. O diálogo segue com Glória contando a respeito dos encontros que tinha com a colega no convento, o que leva Guilherme a experimentar diversas emoções. A rubrica indica cólera, espanto, desespero. Parece-lhe perturbar profundamente a imagem da irmã perdendo a inocência e a pureza. Até que Glória diz que, ao fechar os olhos para beijar a menina, ela via o rosto de Jonas. Ao fundo ouve-se o uivo de

Nonô, que vai acompanhar a cena até o final, sempre que os irmãos falarem mais explicitamente sobre incesto.

GUILHERME – Você sabe por que eu fui ser padre? Por que resolvi renunciar ao mundo?

GLÓRIA (*recuando*) – Não interessa!

GUILHERME (*enérgico*) – POR SUA CAUSA!

GLÓRIA (*baixando a voz*) – Mentira!

GUILHERME (*selvagem*) – Por sua causa, sim! (*como um sátiro*) Você era garota naquele tempo... Mas eu não podia ver você, só pensava em você... (*patético*) Não aguentava, não podia mais!

GLÓRIA (*com medo*) – Agora estou vendo por que é que você me mandou entrar ali... POR QUE QUIS QUE EU SECASSE A ROUPA E DESSE DEPOIS PARA VOCÊ ESPREMER...

GUILHERME (*espantado*) – Não foi por isso – juro!

(*Gargalhada de Nonô, bem próxima*) (RODRIGUES, 2012a, pp. 58-59)

A presença fantasmagórica de Nonô rondando essa cena é imagética justamente porque, em *Álbum de família*, foi ele quem enlouqueceu após a relação incestuosa com a mãe e seus uivos, ao fundo, surgem como um agouro. Concorro com Lopes (2007) sobre ter sido esse contato amoroso com a própria mãe que devolveu Nonô a certa primitividade. Guilherme diz a Glória que o irmão está gritando mais que o costume perto da igreja porque gosta da chuva e de se esfregar nas poças d'água. Em seguida, ele convida Glória, apaixonadamente, para viver também essa primitividade, isto é, para experimentar a realização desse desejo incestuoso e “Fugir para bem longe! Tenho pensado tanto! Nada de casa, de parede, de quarto. Mas chão de terra! E não faz mal que chova! (*Muda de tom parece falar de si mesmo.*) Mesmo no amor! Quarto, não, nem cama! Terra, chão de terra!” (RODRIGUES, 2012a, p. 56). Essa cena esclarece o estado bruto das paixões ao qual Lopes (2007) se refere, que não pretende criar uma nova versão dos nossos mitos através dos mitos gregos, mas estabelecer um jogo em duas dimensões: a dos assuntos teatrais e a dos assuntos da vida.

Avançando sobre Glória, Guilherme também a faz recuar “quase até ao altar”, para sugerir outro desfecho para os dois: “Ou, então, se você quiser, nós podemos fazer aquilo que tua amiga queria, a gente se atira entre dois vagões. ABRAÇADOS!” (RODRIGUES, 2012a, p. 56). A rubrica de Nelson é rica em imagens nessa cena. Ao levar a irmã “quase até ao altar”, parece-nos, ao mesmo tempo, que Guilherme a conduz como uma noiva para o matrimônio; ou também que a está coagindo a dizer-lhe o tão esperado ‘sim’. Como vimos com Nicole Loraux (1988),

em seu estudo das personagens femininas nas tragédias gregas, o casamento também é metáfora para a morte da mulher. De fato, negadas todas as proposições, Guilherme se vê desesperado, puxa o revólver e atira duas vezes no ventre da irmã, matando-a. Depois, ficamos sabendo que ele se jogou entre os vagões do trem sozinho.

Não deve passar despercebido que o assassinato de Glória ocorreu dentro de uma igreja, o espaço da instituição cristã que estabeleceu a virgindade feminina e a castidade masculina como virtudes, e que ela foi vítima da imagem que o irmão, enquanto homem, fazia dela, enquanto mulher. Antes de efetuar os disparos, Guilherme diz que ela “não será dele [do pai], NUNCA!” (RODRIGUES, 2012a, p. 60). Existe aqui também a dramaturgia específica de ódio do filho e a completa negação em permitir que o objeto de seu amor acabasse deflorado por aquele por quem o personagem sente repulsa, mas também é possível fazer a leitura de que, matando Glória, Guilherme garante que ela não será de nenhum outro homem. A igreja simboliza duplamente o interdito de irmão e irmã, porque, além de ser o local frustrado para a expiação dos desejos – ele no seminário, ela no convento -, é também a instituição máxima na proibição das relações incestuosas. A chuva, os corpos molhados e a insistência para que Glória retire as roupas aumentam o caráter sensual da cena.

*Álbum de família* se passa entre os anos de 1900 e 1924. Sábato entende que “O alvorecer do século representa simbolicamente o início da vida” (MAGALDI, 2004, p. 51). Um motivo a mais para concordar com essa leitura é que o primeiro quadro da peça apresenta o dia seguinte ao casamento de Jonas e D. Senhorinha, ou seja, o início da vida conjugal de ambos, a construção da família. A história se passa na fazenda de Jonas, isto é, em ambiente rural, o que é incomum nas obras de Nelson Rodrigues, mas seja em ambiente urbano ou rural, a ética das personagens rodriguianas acabam sempre reveladas no interdito sexual e na sua violação. As rubricas e os diálogos remetem diretamente às tradições enraizadas da moral cristã e da família patriarcal. Nesta obra, como em outras, o incesto é um tabu, mas não é uma conduta tão repugnante aos olhos das personagens quanto o adultério, por exemplo, que levou Jonas a matar um jornalista e a justificar que ele próprio fosse adúltero, além de pedófilo, dentro de casa. O adultério mais censurado,

no entanto, é sempre o feminino, cujo cerne da questão não reside necessariamente na reputação da mulher, mas na ferida à honra do marido.

*Senhora dos afogados* (1954) é outra história que se concentra numa família de tradições fortes e que vive afastada do perímetro urbano, numa praia. Os Drummond também são marcados por sexualidade desenfreada e as semelhanças com *Álbum de família* não param por aí. A jovem Moema, assim como Glória, possui impressionante semelhança com a mãe, a quem odeia, e é apaixonada pelo pai, Misael. No entanto, ela tem um Noivo, cuja presença paira misteriosamente na casa à beira mar. Seu irmão Paulo possui grande ternura pela mãe, por quem é correspondido em igual medida. A peça segue as prescrições aristotélicas acerca da unidade de espaço (salvo uma cena longa que se passa no prostíbulo do cais, todas as outras ocorrem na casa dos Drummond) e tempo: é o dia em que Misael e D. Eduarda comemoram dezenove anos de casados, também é o dia em que o povoado recorda a morte violenta de uma prostituta da região. Nesse dia, acaba de morrer afogada a filha mais nova dos Drummond, Clarinha. A história apresenta clara inspiração no mito grego de Electra, o qual sofreu ressignificação em muitos aspectos para se adequar ao propósito dramaturgico de Nelson. Sobre a maldição dos Átridas/ Drummond, Sábato Magaldi explica que

Misael Drummond manteve uma ligação com uma prostituta, da qual nasceu um filho, que ele supunha estar morto. No dia do seu casamento com D. Eduarda, a prostituta reivindicou a primazia do leito nupcial, o que levou Misael a assassiná-la, a golpes de machado. Surge do episódio um símbolo, que nutre a obra rodriguiana: para um homem casar-se, precisa sacrificar a prostituta que existe na mulher, ou, por outra, o matrimônio é frio, casto e triste, sem nenhum abandono erótico, instintivo, amoroso. O crime de Misael/ Agamenon não foi ter morto uma filha, Ifigênia, fruto do amor, mas o próprio amor, a sua natureza sentimental (MAGALDI, 2004, p. 71)

Por esse ato, a família será marcada para sempre. Não é difícil, para o leitor acostumado com as peripécias de Nelson Rodrigues, perceber que o Noivo de Moema é na verdade seu meio irmão, fruto da relação de Misael com a prostituta – o rapaz, aliás, como um Édipo, tem fixação na figura da mãe morta, chegando a vê-la em todas as moças que aparecem no cais. Não fica claro se Moema sabia desde o início que o Noivo era seu parente, mas ele certamente tem essa compreensão, pois tudo o que deseja é se vingar do pai que, além de assassinar a mãe, negou-lhe a vida confortável na casa grande, relegando-o a se criar no prostíbulo do cais. O

Noivo não se interessa sexual ou amorosamente por Moema, mas a menção ao incesto fraterno não deixa de existir e surge ainda como fruto de uma vingança que esclarece o tipo de caráter do rapaz.

Magaldi (2004) compara Moema com Guilherme de *Álbum de família*, o qual também se encontra dividido entre o impulso sexual voltado para a mãe e para a irmã Glória. Moema é apaixonada pelo pai, Misael, o que a leva a afogar as irmãs no mar, conforme vimos, mas se relaciona com o meio irmão, mesmo sem amor. D. Eduarda conta a Paulo: “Um dia eu estava com o noivo de Moema, conversando... E a surpreendi espionando, como se pudesse haver alguma coisa entre mim e ele! Paulo, eu acho que, desde a morte de Dora, Moema tem um desequilíbrio mental!...” (RODRIGUES, 2012f, p. 25). A fim de que D. Eduarda e o Noivo se apaixonassem, Moema não desmancha o noivado, mas quer fisgar a mãe na rede de suas próprias fraquezas. “Ela está consciente de ter despertado esse amor, como forma de destruir D. Eduarda” (MAGALDI, 2004, p. 77). D. Eduarda, presa à tradição de trezentos anos em que todas as esposas da família Drummond são fiéis, mas não suportando o desejo sexual que o marido lhe nega, foge com o Noivo para o mesmo prostíbulo do cais em que a mãe dele viveu. Segundo Magaldi, D. Eduarda “Sente a hostilidade da filha e a retribui, porque afinal estão envolvidas com o mesmo homem, o Noivo. Quanto ao filho, pede ao menos que não a julgue, já que o aceita como ele é” (MAGALDI, 2004, p. 76). Em seu propósito de vingança, ela inclui o esposo, a filha e a si mesma – por isso aceita a humilhação do Noivo como autopunição -, mas exclui o filho, Paulo, o que confirma mais uma inclinação incestuosa da peça.

Paulo é jovem, bonito e destemido. Em vez de chorar pela irmã afogada, ou rezar pela alma dela, ele vai para o mar junto ao Noivo para tentar encontrar Clarinha. É um Orestes atrás de Ifigênia na Táurida.

PAULO – Preciso descobrir o corpo de Clarinha...

MOEMA – Deixa em sossego os afogados...

PAULO – Ela deve estar dormindo no fundo do mar, com a cabeça pousada num ninho de alga [...] Voltarei trazendo Clarinha nos braços... E sem olhar... (RODRIGUES, 2012f, pp. 32-33)

Seu comportamento é paternal com a irmã morta, mas a imagem do pai não lhe sai da cabeça porque as prostitutas do cais apontam para a casa dos Drummond repetindo que ali mora o assassino de uma delas. Desde o início ele se mostra um rapaz atormentado que sonha com a morte.



PAULO – Tenho medo da nossa avó.

MOEMA – E eu, vergonha! Os Drummond não deviam enlouquecer.

PAULO – Moema, nós temos a loucura na carne, a loucura e a morte. Passo as noites em claro, pensando que andamos para a morte...

MOEMA (*numa breve euforia*) – Eu não morrerei... (RODRIGUES, 2012f, p. 23)

No final do segundo ato, Moema se aproveita do espírito delicado de Paulo para manipular o irmão a cumprir seus desígnios. D. Eduarda fugira com o Noivo, Moema diz que ele agora é o amante da mãe, entretanto Paulo não crê que ela esteja falando a verdade tamanha admiração para com D. Eduarda.

MOEMA – Mas se você vir...

PAULO – Com meus próprios olhos?

MOEMA – Com teus olhos próprios olhos... Se a vires nos braços de outro homem...

PAULO (*doloroso*) – minha mãe?

MOEMA – Acreditarás?

PAULO (*com esforço*) – Sim.

MOEMA – Vamos...

PAULO – Para onde me levas?

MOEMA – Verás com teus próprios olhos... Mas não é para tua mãe que eu quero teu ódio... É para ele...

PAULO – Para teu noivo...

MOEMA – Para o que foi meu noivo... (RODRIGUES, 2012f, pp. 75-76)

É aqui que Moema/ Electra começa a persuadir o irmão Paulo/ Orestes. Dessa vez ela o convence a matar o Noivo/ Egisto, amante da mãe e, de fato, ambos se encaminham ao prostíbulo do cais, onde D. Eduarda está entre as prostitutas, os clientes do estabelecimento e o Noivo. Moema e Paulo veem quando D. Eduarda vai para o quarto com o filho de Misael e, quando este sai de lá, nu da cintura para cima, Paulo o apunhala pelas costas. Segundo Magaldi, a morte significou para o Noivo uma libertação do incômodo peso de vingar a morte da mãe. Novamente as tradições mais antigas regendo o tom da tragédia rodriguiana, em que o infortúnio é interrompido com o desfecho fatal.

A partir desse momento, a peça ganha proporções monumentais. D. Eduarda/ Clitemnestra chora desesperada a morte do amante. Em punição, Misael corta as mãos dela com o mesmo machado com que matara a prostituta e, percebendo que não poderia mais acariciar outro homem ela morre de saudades das mãos. Não é mais como Clitemnestra e Agamemnon. Na releitura de Nelson Rodrigues, é o patriarcado quem mutila e mata a mulher. Paulo se arrepende do crime que cometeu contra o Noivo, seu meio irmão, e sofre porque a mãe morta

ficará vagando, sozinha, pedindo as mãos. Como Orestes perseguido pelas Erínias, seu tormento é inconsolável.

PAULO – Diz que o mar me está-me chamando e eu acreditarei... Caminharei para o mar. (*num apelo maior*) Sim, Moema?

MOEMA (*sófrega*) – Queres o mar?

PAULO (*maravilhado*) – O mar!

(*Moema acaricia-o nos cabelos; tem uma última hesitação.*)

MOEMA (*doce*) – O mar te chama (RODRIGUES, 2012f, p. 94)

Moema, que havia afogado Dora e Clarinha e convencido Paulo a apunhalar o Noivo, agora entregava-o para o mar. Assim, ela provocou a morte de todos os seus irmãos, os homens e as mulheres, e acabou enlouquecendo sem poder se ver refletida no espelho, senão como a imagem de D. Eduarda sem as mãos, apenas com os punhos ensanguentados e enrolados em gazes. A última Drummond termina sozinha. Enquanto a morte é a interpretação cristã da ‘ação irreparável’, Raymond Williams entende que a tragédia moderna prevê a solidão do homem e da mulher moderna como o “isolamento fundamental do herói trágico” (WILLIAMS, 2002, p. 82). A mudança de vida de Moema, o abandono em uma vida sem a presença de outras pessoas é o seu modo de morrer, mas o desfecho não chega a representar uma resolução do conflito. Pelo contrário, significa a permanência do infortúnio.

As duplas fraternas observadas na obra de Nelson Rodrigues, então, se relacionam da seguinte maneira. Quando são irmãs, de modo geral, vivem o conflito de amar o mesmo homem e/ ou disputá-lo com agressividade (Alaíde/ Lúcia; Moema/ Dora e Clarinha; Lígia/ Guida) e humilhações frequentes (d. Senhorinha e tia Rute). Esse conflito se dá sempre de forma triangular pela rivalidade, quando as irmãs querem superar a outra em vista de um terceiro, ou pelo ciúme, quando há perda ou receio de perder o objeto amado. Irmãs também podem se relacionar por ampla cooperação a fim de atingir um objetivo comum para a realização de um projeto de toda a família, como se vê em *Os sete gatinhos*. Os homens priorizam a preservação dos padrões pré-estabelecidos do patriarcado quando identificam diferença entre si. Há sempre o personagem vilão que reconhece outra masculinidade no irmão e deflagra a crise com rivalidade anunciada (Patrício/ Herculano) ou disfarçada (Raul/ Gilberto). Os pares de irmãos de gênero diferente vivem o conflito do desejo incestuoso (Guilherme/ Glória; Moema/ Noivo) ou se

envolvem em uma relação de domínio e persuasão da mulher sobre o homem (Moema/ Paulo).

Procurei focar as relações fraternas no contexto rodriguiano para, entre outros objetivos, demonstrar o quanto o dramaturgo se conecta com alguns traços do teatro grego, mas sem deixar de estar atento às novidades do teatro moderno, como observou Décio de Almeida Prado. Sem adentrar em teorias psicanalíticas, é notório que Nelson busca, em seu projeto trágico, “um equivalente para a noção de Destino, encontrando-o na psicanálise, nos complexos complementares de Electra e de Édipo, possível ponto de junção entre a Fatalidade religiosa e o moderno determinismo psicológico” (PRADO, 1988, p.52). Para Goldsmid e Féres-Carneiro (2011), no intuito de compreender o mundo atual, em que rivalidade e violência, as quais sempre existiram, parecem aumentar, encontramos nas relações fraternas um reflexo da conduta humana no convívio social. Os pares de irmãos/ irmãs nas tragédias de Nelson Rodrigues dão exemplos de vícios éticos e transgressões às recomendações religiosas do catolicismo imposto desde a Colônia. E vão culminar em crimes violentos entre os entes envolvidos, que revelam muito da dinâmica da família brasileira: com sujeição da mulher à vontade do homem, o qual pretende coordenar, por exemplo, quando e com quem ela vai perder a virgindade.

Os padrões de comportamento nas relações familiares são, muitas vezes, transferidos para outras instâncias sociais sem que isso represente algo de positivo para a democracia, por exemplo, como observou Sérgio Buarque de Holanda, ao explicar o conceito do “homem cordial”, o qual, como vimos no capítulo anterior, carrega consigo para a esfera pública os vícios e as transgressões latentes da vida em família. A similaridade e a diferença nas relações fraternas geram conflito por comparação e, assim, também grupos de um mesmo partido político, de uma mesma religião ou de comunidades próximas tanto física quanto culturalmente, inclusive dentro de um mesmo país, podem vir a se considerar inimigos mortais. Existe um nível de cobrança pela manutenção do *status quo*, de modo que, quanto maiores as diferenças primordiais, menor a dificuldade em superar a aversão ao outro.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*(Luz sobre os atores ou atrizes que se veem como reflexo de um espelho. Entra música fúnebre).*

As relações fraternas identificadas e analisadas, ao longo dessa pesquisa, permitem-nos afirmar, neste momento, que ocorrem grandes diferenças de representações nas tragédias gregas e nas peças de Nelson Rodrigues, de acordo não só com os gêneros aos quais pertencem as personagens, mas também com o contexto sócio-histórico em que se passa a ação, como previamente já se esperava.

No caso das mulheres, na tragédia grega, há rivalidade entre as irmãs, mas não chega a ser um conflito que se desenvolve de forma violenta, apenas com discordância de opiniões, um rompimento brando, que pode ser facilmente reatado na medida em que uma delas resolve defender o ponto de vista da outra. Nesses casos, geralmente, a irmã que se encontra em atitude mais conformada com o desígnio que rege a *pólis* é a que muda seu posicionamento. É assim com Ismene, que assume ter participado do sepultamento de Polinices junto com Antígona, mesmo não sendo verdade; e com Crisótemis, que volta do túmulo do pai feliz por lá ter visto as libações do irmão, sabendo que o retorno de Orestes representaria o fim da ordem até então estabelecida, isto é, a realização dos desejos de Electra, a transgressora. O espaço destinado à relação de Electra com Ifigênia é relativamente pequeno nas tragédias. Ela não se mostra comovida quando Clitemnestra apela para o sacrifício da filha como justificativa por seus crimes. Porém, Ifigênia, na *Táurida*, surge extremamente interessada na vida da irmã que ficou em Argos e insistentemente pergunta a Orestes por ela. Grimal (1997) fala ainda de *Aletes*, uma tragédia perdida de Sófocles, em que Orestes parte para encontrar a estátua de Ártemis, mas a notícia de sua morte pelas mãos de Ifigênia chega a Micenas. Aletes, filho de Egisto, assume o trono. Electra, então, encontra a irmã em Delfos e quer puni-la pelo fratricídio. Antes, porém, percebe a presença de Orestes e não conclui nenhuma violência física contra Ifigênia.

Já na obra de Nelson Rodrigues, a relação entre duas irmãs ocorre, de modo geral, sob o jugo do conflito de amarem o mesmo homem e disputá-lo, muitas vezes, de maneira violenta. Em *Senhora dos afogados*, Moema afoga as irmãs para

não dividir com elas a atenção do pai, Misael, por quem é apaixonada; e, em *Álbum de família*, tia Rute foi deflorada por Jonas, esposo de sua irmã, e, por gratidão pela única vez em que experimentou o amor na vida, ela lhe dedica indignos favores, aliciando meninas adolescentes para saciar o desejo sexual do patriarca. O amor de Lígia por Paulo, o marido de sua irmã, Guida, leva ao assassinato desta, em *A serpente*. Um desfecho trágico e violento, que é também o argumento de *Vestido de Noiva*, peça em que Alaíde foi morta após roubar o namorado da irmã Lúcia e com ele se casar. Na obra rodriguiana, surge o elemento diferencial dessa tendência em *Os sete gatinhos*. No texto, as cinco filhas de “seu” Noronha desenvolvem uma relação de cooperação com vistas a possibilitar o casamento da irmã mais nova porque todos na família possuem os mesmos parcos valores morais.

Quando o laço fraterno envolve dois homens, porém, os mitos apresentam relações tão amorosas quanto odiosas. Cástor e Pólux foram amigos até depois da morte, o que levou Zeus a conceder imortalidade ao irmão de seu filho, para que eles convivessem eternamente juntos. Já Atreu e Tiestes cometeram toda a sorte de atrocidades um contra o outro por cobiça, assim como Etéocles e Polinices, cujo desfecho da desavença nós conhecemos mais profundamente, ao longo do trabalho. Em *Édipo em Colono*, compreendemos que ocorre o encontro entre Édipo e Polinices, ou seja, dois irmãos. Sobre esse encontro, porém, deixamos de comentar porque a relação estabelecida entre eles não é fraterna e horizontal, mas claramente de pai e filho. O mesmo ocorre entre Édipo e Antígona ou Ismene na mesma obra.

Em Nelson Rodrigues, os irmãos vão prejudicar um ao outro ou, na melhor das hipóteses, não vão estabelecer um vínculo forte. No primeiro caso, surgem os vilões nas figuras de Raul e Patrício os quais, percebendo no irmão uma alteridade masculina, deflagram a crise que conduz o enredo. Raul envia Gilberto a um hospício em *Perdoa-me por me traíres* porque não reconhece mais sanidade no irmão, uma vez que ele não castiga a esposa adúltera, como exige o código de honra masculino. Patrício, de *Toda nudez será castigada*, de certo modo, também não reconhece o irmão como representante de masculinidade porque Herculano é casto, diferente dele, mas semelhante a toda a estrutura da família. Os vilões agem com naturalidade e elegância em defesa da manutenção do patriarcado e contra seus irmãos, num verdadeiro duelo de *gentlemen* sem o uso da violência física tão normativa entre os gregos antigos. Gilberto nem chega a saber que o irmão, Raul,

na verdade, desejava sua esposa. Em *Álbum de família*, Edmundo e Guilherme dividem o palco em uma cena de discussão com o pai, mas eles não dialogam entre si. Não há conflito entre os dois porque não disputam nada, nem a mesma mulher, uma vez que Edmundo é apaixonado pela mãe e Guilherme, pela irmã. Nonô, o filho mais novo dessa família vive alheio à realidade e surge sempre como uma presença fantasmagórica pairando sobre os acontecimentos. Sua loucura é tal que não o permite se relacionar humanamente com ninguém.

Nas relações de irmãs com irmãos, ocorre um sentimento de cuidado quase maternal, por parte da mulher na tragédia grega. Vimos que Antígona é ponderada e conselheira de Polinices, em Colono, apesar de este acreditar que vale mais seguir o caminho da morte de forma heroica do que o da vida em covardia. N' *As Fenícias*, ele pede à mãe e à irmã que o sepulsem, tratando-as em pé de igualdade. Electra se dedica ao Orestes doente também de forma extremamente maternal. Até mesmo nos momentos em que ela o incita a tomar decisões para ele difíceis, é possível perceber certo poder de convencimento, como uma sabedoria, não só de irmã mais velha, mas de mãe sobre filho.

Em obras de Nelson Rodrigues de caráter trágico, as relações entre irmão e irmã são pautadas no desejo incestuoso que conduz os personagens ao desfecho trágico. Em *Álbum de família*, para evitar o sentimento carnal pela irmã, Guilherme resolveu estudar para ser padre e, no Seminário, mutilou a si mesmo. Nem todo esse esforço resolveu seu conflito moral e ele termina assassinando Glória ante as negativas dela em ir viver com ele e, em seguida, se joga entre os vagões do trem. Em *Senhora dos afogados*, Moema é noiva de seu meio-irmão. O que esse rapaz pretende, na verdade, é vingar-se da família dela. Como um resquício de Electra, ela persuade o irmão, Paulo, a matar o Noivo, que também é amante da própria mãe e depois, para aliviar os sofrimentos de culpa do rapaz, leva-o para a morte no mar.

Saímos, pois, da ruptura branda entre irmãs, da extrema violência entre irmãos ou da amizade profunda entre irmã e irmão, nos exemplos gregos, para a disputa feminina pelo mesmo homem, o combate elegante entre irmãos e o desejo incestuoso nas fratrias mistas, geralmente partindo do rapaz, em Nelson Rodrigues. No caso do dramaturgo brasileiro, ainda é possível identificar que só há alguma espécie de cumplicidade fraterna quando os envolvidos possuem o mesmo gênero, como ocorre com as filhas de “seu” Noronha, em *Os sete gatinhos*, e como é o

argumento de Raul para o envenenamento da cunhada: defender a honra do irmão, em *Perdoa-me por me traíres*. É importante ressaltar como o trágico se realiza na obra de Nelson Rodrigues por meio da linguagem, conforme observa Angela Lopes (2007), mas também pela manutenção de elementos e temas clássicos como, por exemplo, o incesto, o infanticídio, a noção de destino, fatalidade, vingança, sacrifício e maldição familiar.

Essas averiguações só foram possíveis de se estabelecerem graças à compreensão do percurso histórico dessas famílias, formadas na Antiguidade sob uma orientação religiosa, de herança ancestral e presente em diversas instituições, com o cumprimento de ritos fúnebres, a influência marcante da guerra e a vinculação entre a lamentação das mulheres e o estabelecimento da vingança como manutenção da ordem social. No Brasil, os dogmas do catolicismo, o qual foi implantado por aqui como uma imposição cultural do mais forte, estabelecem exigências de cumprimento dos rituais nas liturgias e de comportamento moralmente aceito em todas as outras instâncias da vida. As relações fraternas nas tragédias de Nelson Rodrigues são exemplos de vícios e transgressões a essas recomendações religiosas, que culminam em crimes violentos independentemente do gênero dos entes envolvidos, revelando muito da dinâmica familiar com sujeição da mulher à vontade do homem, o qual pretende coordenar, por exemplo, quando e com quem ela vai perder a virgindade; e mútua defesa da honra e manutenção do patriarcado. O interdito e o impulso sexual põem luz sobre a presença da família e de uma moral social que aprisionam os personagens em crenças que explodem em uma série de conflitos.

Este trabalho pretende promover contribuição preliminar aos estudos das relações fraternas em diversos campos do conhecimento e delimitou seu foco nas tragédias gregas e no teatro trágico de Nelson Rodrigues, identificando aproximações e contrastes ou semelhanças e dessemelhanças ou rompimentos e continuidades, este era o objetivo central. Essas considerações finais são, portanto, provisórias porque é imperioso continuar a pesquisa para encontrar novas vinculações entre os processos de formação cultural e religiosa e as relações horizontais entre indivíduos no domínio privado e público. Da casa para a sociedade, na Literatura, no Teatro e na Vida. Por ora, intervalo.

*(Luz abaixa até as trevas. Cai o pano).*

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Martha. **Nos requebros do divino: Lundus e festas populares no Rio de Janeiro do século XIX**. In: CUNHA, Maria Clementina Pereira (Org.). *Carnavais e outras frestras: ensaios da história social da cultura*. Campinas: EDUNICAMP, 2002, pp. 247-275.

ALGRANTI, Leila Mezan. **Famílias e vida doméstica**. In: SOUZA, Laura de Mello e (Org.). *História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América portuguesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, pp. 83 -154.

ARAÚJO, Emanuel. **O teatro dos vícios: transgressão e transigência na sociedade urbana colonial**. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

ARISTÓTELES. **A poética clássica**. In: Aristóteles, Horácio, Longino. Tradução de Jaime Bruna. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1988.

BAKOGIANNI, Anastasia. **O que há de tão clássico na recepção dos clássicos?** Codex - Revista de Estudos Clássicos, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, 2016, pp. 114-131.

BARCELLOS, Gustavo. **O irmão: psicologia do arquétipo fraterno**. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. Tradução de Maria Paula v. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. 4. Ed. são Paulo: Perspectiva, 2008.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução dos originais gregos, hebraico e aramaico mediante a versão dos Monges Beneditinos de Maredsous (Bélgica). São Paulo: Editora Ave Maria, 2010.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRANDÃO, Juanito de Souza. **Mitologia grega: volume III**. Petrópolis: Vozes, 1993.

COSTA, Lúgia Militz da & REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. **A tragédia: estrutura & história**. São Paulo: Ática, 1988.



COULANGES, Numa Denis Fustel de. **A cidade antiga: estudos sobre o culto, o direito, as instituições da Grécia e de Roma**. Tradução de Jonas Camargo Leite e Eduardo Fonseca. São Paulo: HEMUS, 1975.

EASTERLING, P.E.. **A show for Dionysus**. In: Easterling, P.E. (ed.) *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, pp. 36–53.

ÉSQUILO. **Oresteia II: Coéforas**. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2004.

\_\_\_\_\_. **Os sete contra Tebas**. Tradução do grego e prefácio de Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2007.

EURÍPEDES. **Alceste; Electra; Hipólito**. Prefácio, tradução e notas de J. B. Mello e Souza. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1970.

\_\_\_\_\_. **Orestes**. Introdução, versão do grego e notas de Augusta Fernanda de Oliveira e Silva. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.

EURÍPIDES. **As fenícias**. Tradução e introdução de Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2005.

EURIPIDES. **Iphigenia among the Taurians**. In: *Euripides: Bacchae and Other Plays*. Translated and edited by James Morwood. Great Britain: Oxford University Press, 2000.

FLACELIÈRE, Robert. **A vida quotidiana dos gregos no século de Péricles**. Tradução de Virgínia Motta. Lisboa: Livros do Brasil, [s.d].

FOLEY, Helene P.. **Female acts in Greek tragedy**. New Jersey: Princeton University Press, 2001.

FREYRE, Gilberto. **Casa grande & senzala**. 52ª ed. São Paulo: Global, 2013.

FRY, Peter. **Feijoada e “Soul food”: notas sobre a manipulação de símbolos étnicos e nacionais**. In *Para inglês ver*. Tradução de Eunice Ribeiro Duhan. Rio de Janeiro: Zaha Editores, 1982, pp. 47-53.

GAZOLLA, Rachel. **Aspectos do trágico**. In: Para não ler ingenuamente uma tragédia grega: ensaio sobre aspectos do trágico. São Paulo: Edições Loyola, 2001, pp. 11-82 .

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Tradução de Victor Jabouille. 3ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

GODHILL, Simon. **Amor, sexo e tragédia: como gregos e romanos influenciam nossas vidas até hoje**. Tradução de Cláudio Bardella. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

GOLDSMID, Rebeca & FÉRES-CARNEIRO, Terezinha. **Relação fraterna: constituição do sujeito e formação do laço social**. Psicologia USP, São Paulo, 2011, 22(4), 771-787.

GUIMARÃES, Ruth. **Dicionário da mitologia grega**. São Paulo: Editora Cutrix, 1983.

GUSMÃO, Henrique Buarque. **Nelson Rodrigues leitor de Gilberto Freyre: o projeto teatral rodriguiano em aliança com a Sociologia freyreana**. Sociedade e Estado, Brasília, v. 23, n. 1, p. 89-112, jan./abr. 2008

HELIODORA, Barbara. **O começo do caminho**. In: Caminhos do teatro ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2013, pp. 19-68.

\_\_\_\_\_. **O teatro explicado aos meus filhos**. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. 27ª ed.. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

JARDÉ, Auguste. **A Grécia antiga e a vida grega: geografia, história, literatura, artes, religião, vida pública e privada**. Tradução e adaptação de Gilda Maria Reale Starzynski. São Paulo: EPU, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

KATZ, Marilyn A.. **Mulheres, crianças e homens**. In: CARTLEDGE, Paul (Org.). História ilustrada da Grécia Antiga. Tradução de Laura Alves e Aurélio Rebello. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002, pp. 160-201.

KURY, Mário da Gama. **Dicionário de mitologia grega e romana**. 8.ed.. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. 3ª ed. Tradução de J. Guinsburg, Geraldo G. de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 1996.

LOPES, Angela Leite. **Nelson Rodrigues: trágico, então moderno**. 2 ed.. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

LORAU, Nicole. **Maneiras trágicas de matar uma mulher: imaginário da Grécia Antiga**. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

MAGALDI, Sábato. **Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

\_\_\_\_\_. **Teatro da obsessão: Nelson Rodrigues**. São Paulo: Global, 2004.

MALHADAS, Daisi. **Tragédia grega: o mito em cena**. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2003.

MILHARESI, Nayara Caroline. **A relação fraterna e seus aspectos normativos e transgressores: uma investigação psicanalítica a partir da mitologia grega**. Maringá: UEM, 2014. 109f. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2014.

MOTT, Luiz. **Cotidiano e vivência religiosa: entre a capela e o calundu**. In: SOUZA, Laura de Mello e (Org.). História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América portuguesa. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, pp. 155-220.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ORTEGA Y GASSET, José. **A ideia do Teatro**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PRADO, Décio de Almeida. **O Teatro Brasileiro Moderno**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

PRIORI, Mary del. **Histórias da gente brasileira: volume 1: Colônia**. São Paulo: Leya, 2016

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. 3ª ed.. São Paulo: Global, 2015.

RODRIGUES, Nelson. **Álbum de família**. 3ª ed. Roteiro de leituras e notas de Flávio Aguiar. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012a.

\_\_\_\_\_. **Anjo negro**. 3ª ed. Roteiro de leituras e notas de Flávio Aguiar. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012b.

\_\_\_\_\_. **A serpente**. 3ª ed. Roteiro de leituras e notas de Flávio Aguiar. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012c.

\_\_\_\_\_. **Os sete gatinhos**. 3ª ed. Roteiro de leituras e notas de Flávio Aguiar. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012d.

\_\_\_\_\_. **Perdoa-me por me traíres**. 2ª ed.. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012e.

\_\_\_\_\_. **Senhora dos afogados**. 3ª ed. Roteiro de leituras e notas de Flávio Aguiar. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012f.

\_\_\_\_\_. **Toda nudez será castigada**. 3ª ed.. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012g.

\_\_\_\_\_. **Vestido de noiva**. 11ª ed. Roteiro de leituras e notas de Flávio Aguiar. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012h.

ROMILLY, Jacqueline. **A tragédia grega**. Tradução de Ivo Martinazzo. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

ROSENFELD, Anatol. **Tragédia**. In: Prismas do teatro. São Paulo: Perspectiva, 2008, pp. 47-74.

SCHÜLER, Donaldo. **‘Édipo em Colono’: a morte e a crise político-religiosa no teatro de Sófocles**. In Antígona. Tradução de Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2014, pp. 7-21.

\_\_\_\_\_. **Os sete contra Tebas e a tragédia guerreira de Ésquilo.** In: Os sete contra Tebas. Tradução do grego e prefácio de Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2007, pp. 9-31.

\_\_\_\_\_. **A eclosão do irracional no teatro de Eurípides.** In: As fenícias. Tradução e introdução de Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2005, pp. 7-24

SIQUEIRA, Elton Bruno Soares. **Perdoa-me por me traíres e os territórios da masculinidade.** Graphos. João Pessoa, Vol 12, N. 1, Jun./2010, pp: 135-151.

SÓFOCLES. **Antígona.** Tradução de Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2014.

\_\_\_\_\_. **Édipo Rei.** Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2013.

\_\_\_\_\_. **Édipo em Colono.** Tradução de Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2010.

\_\_\_\_\_. **Electra.** In: Ésquilo: Os persas; Sófocles: Electra; Eurípides: Hécuba. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

VAINFAS, Ronaldo. **Casamento, amor e desejo no Ocidente cristão.** São Paulo, Ed. Ática, 1986.

\_\_\_\_\_. **Trópico dos pecados: moral, sexualidade e Inquisição no Brasil.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

\_\_\_\_\_. **Moralidades brasílicas: deleites sexuais e linguagem erótica na sociedade escravista.** In: SOUZA, Laura de Mello e (Org.). História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América portuguesa. São Paulo: Companhia das Letras, 1997b, pp. 221-273.

VEIGA, Luiz Guilherme. **Teatro e teoria na Grécia antiga.** Brasília: Thesaurus, 1999.

VERNANT, Jean-Pierre. **As origens do pensamento grego.** 18ª ed. Tradução de Ísis Borges B. da Fonseca. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

## REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

BACELAR, A. **Um hino a Dionísio entre Tebas e Atenas**. Terceira Margem (online) – ano xvii n. 27 /jan.-jul. 2013, p. 108-130.

CAMINHA, Pero Vaz. Carta a El Rei D. Manuel, Dominus. Disponível em <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000292.pdf>>. Acesso em 09 de janeiro de 2017.

DOMÍNGUEZ ALONSO, A. C. & GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, A.. **La vida cotidiana en el Ática antigua a través de la cerâmica**. Thamyris, n. s. 2, 2011, pp. 169-205. Disponível em <http://www.thamyris.uma.es/Thamyris2/COTIDIANA.pdf> . Acesso em 17 de janeiro de 2017.

MELO, José Joaquim Pereira & SOUZA, Paulo Rogério de. **A influência da religião na organização da sociedade grega no processo de transição do génois para pólis**. Achegas.net, Rio de Janeiro, n. 37, p. 26-41, maio/junho, 2008, pp. 26-41. Disponível em: <[http://www.achegas.net/numero/37/joaquim\\_37.pdf](http://www.achegas.net/numero/37/joaquim_37.pdf)>. Acesso em 02 de outubro de 2015.

PEREIRA, C. R. R. & LOPES, R. C. S.. **Rivalidade fraterna: uma proposta de definição conceitual**. Estudos de Psicologia, 18(2), abril-junho/2013, pp. 277-283. Disponível em <<http://hdl.handle.net/10183/115536>>. Acesso em 26 de outubro de 2016.

SALEM, Tânia. **A família em cena: uma leitura antropológica da dramaturgia de Nelson Rodrigues**. 22p. Disponível em: [www.abep.nepo.unicamp.br/docs/anais/pdf/1984/T84V01A22.pdf](http://www.abep.nepo.unicamp.br/docs/anais/pdf/1984/T84V01A22.pdf). Acesso em: 14 jan. 2017.

VIEIRA, Pe. Antônio. **Sermão XX: Maria Rosa Mística**. Disponível em <<http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documents/0043-01866.html>>. Acesso em 30 de setembro de 2016.

## IMAGENS

Figura I – TESCHENDORFF, Emil. **Antigone und Ismene**. Disponível em <https://www.pinterest.com/valiantknife/antigonist/>. Acesso em 17 de janeiro de 2017.

Figura II - Disponível em: <https://www.pinterest.com/source/ancientrome.ru>. Acesso em 17 de janeiro de 2017.

Figura III - Disponível em: <https://www.college.columbia.edu/core/content/orestes-and-electra-roman-1st-cent-bce>. Acesso em 17 de janeiro de 2017.

Figura IV – RODRIGUES, Nelson. **Os sete gatinhos**. 3ª ed. Roteiro de leituras e notas de Flávio Aguiar. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012d.

Figura V - \_\_\_\_\_. **Perdoa-me por me traíres**. 2ª ed.. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012e.

Figura VI - \_\_\_\_\_. **Senhora dos afogados**. 3ª ed. Roteiro de leituras e notas de Flávio Aguiar. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012f.